

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

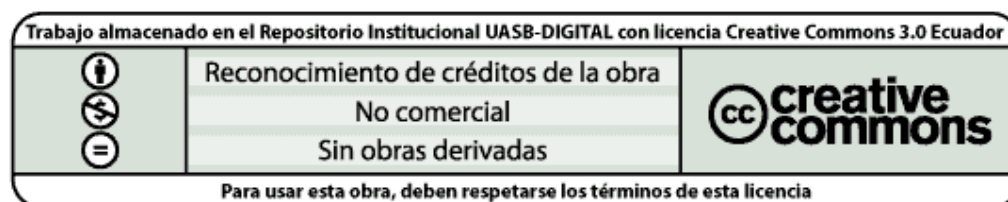
Mención Políticas Culturales

**Procesos locales: particularidades, aportes e impacto de los
escenarios organizativos de la red cultural del sur de Quito
entre los años 1987-2009 en el campo de las políticas, la
gestión cultural y la producción de sus procesos artísticos en
la ciudad**

Autor: Martín Samuel Tituaña Lema

Tutor: Ariruma Kowii

Quito, 2016



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHOS DE PUBLICACIÓN

Yo, Martín Samuel Tituaña Lema, autor de la tesis intitulada “Particularidades, aportes e impacto de los escenarios organizativos de la Red Cultural del Sur de Quito entre los años 1987-2009 en el campo de las políticas culturales, la gestión cultural y la producción de sus procesos artísticos en la ciudad”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.

Firma:

RESUMEN

La Red Cultural del Sur (RCS) es un proceso cultural y organizativo asentado en el Sur de la ciudad de Quito desde 1997, que promueve espacios de encuentro, diálogo y discusión frente a los procesos culturales de la ciudad. Indagar en la planificación urbanística de la ciudad, sus fenómenos socioculturales y políticos facilitan contextualizarla e identificar sus particularidades organizativas; determinar sus aportes en política y gestión cultural; y analizar sus procesos artísticos. Y además, la posibilidad de formular una sistematización de dichos procesos y observar cómo estos se cruzan con los movimientos poblacionales, políticos de izquierda, la iglesia y la institución pública provocando tensiones que han contribuido al fortalecimiento de una “voz cultural” desde el Sur. Estos procesos, resultado de una conjunción de fuerzas, voces y acciones, interpelan el carácter hegemónico, centralista, ordenado e ideal de la ciudad y su visión elitista de la cultura. De la misma manera, se pone en cuestión, aquella visión institucional receptora y pasiva, que se concebía de los actores culturales barriales. Desde esta perspectiva de resistencia creativa, la RCS ha ido reflexionando y ampliando nociones como: encuentro, comunidad, política y gestión cultural comunitaria, creación participativa, interrelación artista-comunidad-espacio urbano; provocando una relación distinta entre la comunidad, el arte y la cultura desde el hacer cotidiano y vivo: frente a una visión administrativa, jurídica y técnica de la cultura oficial. El camino hacia esta reflexión se ha basado en entrevistas, diálogos, conversaciones y visitas a los actores implicados; revisión de archivos institucionales, periódicos, revistas y proyectos materiales con los que se ha procurado establecer un diálogo crítico.

PALABRAS CLAVES: Red Cultural; Políticas; Gestión; Procesos artísticos; Comunidad.

ABSTRACT

South Cultural Network (RCS) is a cultural and organizational process settled in southern Quito since 1997 that promotes opportunities for encounter, dialogue and discussion against the cultural hegemony of the city. Inquire into the urban planning of the city, its cultural and political phenomena facilitate contextualize and identify its organizational peculiarities; determine their contributions to cultural policy and management; and analyze their artistic processes. And the possibility of a systematization of these processes and see how they are crossed with population movements, leftist politicians, church and public institution causing tensions that have contributed to the strengthening of a "cultural voice" from the South. These processes result from a conjunction of forces, voices and actions, question the hegemonic nature, centralist, tidy and ideal for the city and its elitist vision of culture, disrupting thus a passive role and receiver that was held by the institutional sector. From the perspective of creative resistance SCR has been reflecting and expanding notions as: meeting, community, political and community cultural management, participatory creation, artist-community inter-urban space, causing a different relationship between the community and the art and culture live from the everyday and do: in front of an administrative, legal and technical vision of the official culture. Access to literature around South sociocultural phenomena is scarce, why has resorted to interviews, dialogues, discussions and visits to cultural actors involved in the RCS revision of institutional archives, newspapers, magazines and projects, to collect data since it has neither internal registers within the various organizations articulated in the Network.

Keywords: Red; Cultural; Policies; Management; Artistic processes; Community.

DEDICATORIA

A María Mercedes Lema Vásquez y a Segundo Martín Tituaña Llive. A las organizaciones culturales que conforman la RCS, a la comunidad y a sus nuevas generaciones de artistas y gestores porque serán quienes tomen la posta de este proceso, así como un día nos tocó a nosotros continuar con los sueños de quienes nos anteceden.

AGRADECIMIENTOS

A las familias, investigadores, gestores, grupos, organizaciones culturales y artísticas que conformaron y a las que actualmente conforman la Red Cultural del Sur por su trabajo constante para transformar la realidad social, política y cultural del Sur, la ciudad y el país. Por sus aprendizajes y conocimientos compartidos en las entrevistas y diálogos concedidos a lo largo de este tiempo para la construcción de este texto. A Daniela Carvajal por su apoyo y diálogos iniciales. A Nelson Ullauri por su constancia en el trabajo con los sectores populares y por promover junto con las organizaciones barriales este sueño y realidad de la Red Cultural del Sur.

EPIÍGRAFE

En los movimientos sociales no sólo han logrado en algunas instancias transformar sus agendas en políticas públicas y expandir las fronteras de la política institucional, sino que también, muy significativamente, han luchado por otorgar nuevos significados a las nociones heredadas de ciudadanía, a la representación y participación política, y como consecuencia a la propia democracia. (Escobar y Alvarez 2001)

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO UNO	20
CONFORMACIÓN DE LA CIUDAD Y SUS ESCENARIOS ORGANIZATIVOS	20
1.1. Conformación de la ciudad respecto al Sur.....	20
1.2. Escenarios culturales en el contexto organizativo de las décadas de los '80 y '90	25
CAPÍTULO DOS	29
ESCENARIOS ORGANIZATIVOS DE LA RCS: CONFORMACIÓN Y PARTICULARIDADES	29
2.1. Conformación de la Red Cultural del Sur	29
2.2 Las organizaciones de la Red Cultural Sur en sus procesos de conformación.....	39
CAPÍTULO TRES	54
POLÍTICAS Y GESTIÓN CULTURAL, PRODUCCIÓN Y PROCESOS ARTÍSTICOS	54
3.1 Políticas oficiales / políticas comunitarias	54
3.2 Gestión cultural / gestión cultural comunitaria	62
3.3. Imagen y construcción simbólica en los procesos artísticos	68
CONCLUSIONES	74
BIBLIOGRAFÍA	77

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO NO. 1: PANORÁMICA SUR OCCIDENTE DE QUITO.....	82
ANEXO NO. 2: PROCESOS INICIALES	83
ANEXO NO. 3: CONCENTRACIÓN DE LA OFERTA CULTURAL	84
ANEXO NO. 4: LUGARES DE PRODUCCIÓN Y OFERTA CULTURAL.....	85
ANEXO NO. 5: IMÁGENES DE LAS ORGANIZACIONES TEMPORALES	85
ANEXO NO. 6: AFICHES PROMOCIONALES.	88

INTRODUCCIÓN

Procesos Locales, parte de una experiencia y vínculo personal con las organizaciones culturales del Sur de Quito desde 2002, año en el cual las organizaciones ya se aglutinaban en lo que se iba constituyendo como la Red Cultural del Sur de Quito (RCS). Esta relación y apertura hacia el contexto organizativo y cultural del Sur, lejano para mí, a pesar de residir en el sector, se da a través del trabajo escénico de Patricio Guzmán y Raymond Duque del “*Teatro de la Guaba*”, ubicado en el barrio de la Magdalena. En este espacio, lo escénico y lo plástico, provocado por Pablo Almeida, Carla Villavicencio, y por mí, fomentamos un escenario de creación idealista y lleno de utopías; sumergiéndonos además, en discusiones sobre la ciudad, su centralismo, las políticas culturales, los sectores periféricos en donde la oferta cultural es deficiente, y en el cómo, a través de las artes, podemos transformar la realidad sociocultural, y poner en cuestión la institución del arte.

La ciudad la empezamos a concebir como soporte para nuestras prácticas artísticas no solo tomándonos los espacios públicos o comunitarios, sino también las instancias públicas de la cultura, o al menos, poniéndolas en cuestión e integrándonos a las experiencias organizativas barriales que no permitían un fácil acceso a nuestras propuestas, por ese imaginario de utilización e instrumentalización dejado por la política partidista. Eso implicó desarrollar una visión integral e interdisciplinaria del arte que los colectivos culturales de los barrios ya lo experimentaban en cierta manera: arte + política + barrio + participación comunitaria. Iniciativas a las que se sumaba, ya en esos años, el Festival del Sur, en coordinación con los barrios.

En este escenario, mi horizonte artístico basado en las técnicas tradicionales y de avanzada como instalaciones y el performance. En los espacios de legitimación como salones, premios y museos se trastoca. A partir de esta experiencia percibo los distintos factores sociopolíticos y culturales en los que se sustenta el fenómeno organizativo de la RCS; proceso iniciado entre la década de los años ´90 y 2000. Estos factores reflejan las luchas por una sociedad equitativa, políticas inclusivas y participativas y un reconocimiento de las prácticas culturales y artísticas de los sectores populares, buscando posicionar y visibilizar sus voces críticas desde los sectores populares de la ciudad: es a este proceso que nos sumamos, individual, y colectivamente.

La riqueza de este fenómeno organizativo estaba en los diálogos y en el trabajo colectivo que experimentaban sus protagonistas, a pesar de las múltiples dificultades dadas por la procedencia cultural, política e ideológica de sus integrantes. Patricio Guzmán, con una posición más anarquista, extendía diálogos con los sectores artísticos incentivándolos a la autogestión y la participación activa de la comunidad, así mismo lo hacía con el sector público, para exigir el respeto a los derechos de la comunidad. Nelson Ullauri, activista de los movimientos políticos de izquierda, promovía la organización popular y acercamientos a los sectores barriales y culturales, planteando un continuo cuestionamiento al sistema capitalista. Junto con Pablo Almeida y Carla Villavicencio, veníamos de procesos artísticos independientes que mostrábamos en los espacios públicos, como la Plaza 24 de Mayo, Plaza de la Independencia, café bares, centros culturales públicos e independientes, como el espacio Centro de Arte, ajenos en esos años a la organización política y social de los barrios. También estaban el movimiento rockero y los compañeros de *Amauta* y *Pacha Callari*. Insertarnos en este contexto social nos permitió consolidar nuestros propios planteamientos sobre las prácticas artísticas contemporáneas.

Este fue el primer círculo de diálogo **interdisciplinario e intercultural** en el que me veo inmerso con distintas experiencias, y con líderes de organizaciones culturales comunitarias de distintas procedencias políticas, ideológicas y culturales. Las orientaciones políticas de la RCS tendían al empoderamiento de los espacios públicos y comunales de los barrios y demandaban derechos y participación en la vida cultural más amplia de la ciudad. Sustentándose en la experiencia organizativa de los colectivos culturales y posicionándose como una centralidad para la discusión de nuevas políticas culturales para la ciudad. El enfoque comunitario de la cultura cuestionaba las políticas oficiales porque evidenciaban sus niveles de exclusión en la ausencia de infraestructura, falta de inversión en los colectivos locales, poca circulación de las actividades y la negación del quehacer artístico y cultural que implementaban los grupos barriales. Estas experiencias organizativas al no estar escritas, sistematizadas y legitimadas por los sectores oficiales de la ciudad o por la academia, dificultaban los diálogos porque permanecíamos invisibilizados socialmente. Con estos argumentos, surge la necesidad de hacer un trabajo de investigación de estas características.

Este encuentro de la diversidad organizativa del Sur significaba una experiencia nueva, incluso para los primeros líderes barriales, con quienes fuimos construyendo colectivamente en el camino, orientaciones respecto a lo organizativo, político y cultural. Era un carácter interdisciplinario, caótico a veces, en donde cada gremio reivindicaba lo suyo y sus procesos. Solo con el paso del tiempo se fueron mediando los distintos intereses, para proyectar objetivos comunes entre las organizaciones más comprometidas en empezar un nuevo proceso político desde la cultura.

Artistas plásticos, rockeros, organizaciones de raigambre indígena, líderes barriales y sociales, obreros, organizaciones y colectivos culturales formados independiente y paralelamente en los barrios, sin canales de diálogo y comunicación permanente entre ellos desde finales de los años 80, comenzamos conjuntamente, un proceso cultural y social alternativo. En este escenario conflictivo de auge político y cultural voy adentrándome en la memoria social del Sur, a través de Nelson Ullauri, quien en 1997, toma la iniciativa para la creación del Centro Cultural del Sur (CCS), y de la Red cultural como espacios de **encuentro** y canalización de las demandas políticas y culturales de las organizaciones del Sur. De acuerdo al testimonio de Ullauri, este proceso también implica un reposicionamiento de su activismo político teniendo en cuenta que, para estos años los procesos revolucionarios se desmovilizaban, pero no la lucha por las transformaciones sociales. Este reposicionamiento también se daba con las comunidades eclesiales de base, el movimiento indígena y barrial; donde sus activistas seguían manteniendo su lucha en la organización cultural.

La RCS, además, se constituyó en un espacio de mediación entre los colectivos que trabajaban y defendían sus procesos independientes, su sector de influencia, el financiamiento y el uso del espacio público. El movimiento rockero sustentaba su liderazgo en sus años de vigencia; en el número de seguidores que convocaban los conciertos; en la apertura de espacios para las bandas nacionales y emergentes; y, en su crítica constante al sistema y a los políticos. El Festival del Sur, se consolidaba en la diversidad de prácticas artísticas que aglutinaba: teatro, danza, música, talleres, conferencias; e inclusive, durante un par de años consecutivos, las artes plásticas. Este movimiento artístico interpelaba al deficiente sistema administrativo de la cultura y demandaba responsabilidad del Estado hacia los movimientos culturales del Sur y del

país. El Centro Cultural Pacha Callari, Machangarilla y la Escuela Andina Amauta sustentaban su labor en el trabajo de base, es decir, desde el barrio y sus comunidades, en el reposicionamiento de la herencia, los saberes y las festividades ancestrales. Estas organizaciones mantenían su sentido crítico al sistema, a la folklorización de las prácticas ancestrales y al olvido de estas en el sector urbano.

En un escenario como este, dudas y preguntas afloran: ¿hacia dónde vamos con este proceso; sus fines, y los intereses de los líderes eran constantes? La propuesta de trabajar en red era interesante, pero poner a disposición de los demás tiempo, espacios, equipos y trabajo se complicaba porque no todos habíamos experimentado esa forma de trabajo. De ahí que la RCS se afincó como un espacio de discusión de políticas, proyectos, demandas y debates internos sobre la realidad organizativa del sector cultural del Sur y de la ciudad. Estas discusiones se canalizaron a través de foros, asambleas y reuniones constantes. Sin embargo, el trabajo en sentido de red, se ha conseguido de a poco, a partir del establecimiento de lazos de confianza con las organizaciones que se han mantenido en el proceso.

De este ejercicio de observar, participar de las discusiones, promover un proyecto para la diversificación de procesos culturales y artísticos del Sur, surge la necesidad de entender y preguntarse hacia dónde vamos, y sobre la validez de este proceso a nivel local; pues era de los pocos proyectos en el ámbito cultural, que cuestionaba la ciudad. En este momento la ciudad deja de ser soporte para las manifestaciones artísticas y abre un nuevo horizonte conflictivo que me plantea reflexiones sobre el por qué la ciudad funciona de esta manera; en dónde está el meollo de la crítica a la centralidad; acerca de la falta de distribución adecuada y equitativa de infraestructura y financiamiento a los procesos culturales. Hasta el 2000-2002, mi participación directa en la organización sociocultural y política del Sur había sido nula. Recuerdo haber estado en un grupo juvenil de la iglesia de Guajaló por mínimo tiempo, ver las huelgas obreras del sector y sentir la influencia de la música latinoamericana.

En ese momento surgen las preguntas alrededor de las problemáticas culturales que generan estos procesos organizativos y culturales. ¿Cuáles son las causas que suscitan estas desigualdades en el ámbito cultural en la ciudad? ¿Cuál es el carácter de las políticas culturales y las prácticas artísticas que fomenta la centralidad? ¿Qué vacíos

han producido en el contexto amplio de la ciudad, y cómo a través de ellos las organizaciones culturales comunitarias han generado estrategias comunitarias de gestión, creación, producción, circulación y difusión de sus bienes culturales y artísticos?

Con la información que voy incorporando procesualmente de las conversaciones con Nelson Ullauri, Rosendo Yugcha, Freddy Simbaña, Patricio Guzmán, Rodrigo Viera en relación a la incidencia real que empezaba a tener en la ciudad el movimiento cultural del Sur, y sobre todo, del imaginario que se había creado sobre la RCS, según manifestaba Rodrigo Viera; de estas enriquecedoras conversaciones voy sistematizando esta experiencia histórica y cultural. A esto sumo la revisión de los archivos de este proceso y del involucramiento directo, que me permiten comenzar a hacer un rastreo de los factores culturales, políticos, económicos y artísticos que mueven este proceso. Uno de esos factores está en los modelos de planificación de la ciudad entre la década del '30 y la del '40, que determinan la conformación de tres sectores: el obrero al sur; un centro histórico; y lo residencial al norte (Carrión. 1987), afectando la distribución igualitaria de recursos, infraestructura política, social y cultural. La categorización del suelo enfatizó en las relaciones de clase, producción y consumos culturales orientados por una noción elitista de las bellas artes. Aunque este modelo de planificación no se ha aplicado en su totalidad, su impacto lo podemos ver, por ejemplo, en los mapas de la oferta cultural del Distrito Metropolitano de Quito¹.

Otro factor influyente en la situación cultural de la ciudad, lo explican Xavier Ponce y Darío Moreira, es el carácter administrativo, técnico, jurídico y burocrático del manejo de la cultura heredado de la década del '80 y '90, que se ha consolidado en direcciones municipales y provinciales de educación, cultura y deportes y en departamentos culturales, como el del Banco Central del Ecuador. Esto es un reflejo de la realidad Latinoamérica cuyo manejo de la cultura se subordinaba a Ministerios de Educación (Canclini García 1999). La gestión de la cultura desde las instituciones públicas generaba una distancia con los procesos culturales y artísticos de los barrios basada en la falta de profesionalización, de educación académica del artista popular, y de la calidad de su producción, según la visión institucional; pues son acciones pragmáticas, y no, conocimiento científico.

¹ Anexo 3 - 4

Un factor común a las organizaciones culturales desde las décadas del '80 y '90, es su cruce y relación ambigua con los movimientos políticos de izquierda, el sector obrero, la iglesia y los movimientos poblacionales del Sur que luchaban por la tierra, la vivienda, los servicios básicos y por las transformaciones sociopolíticas del país. En este contexto las actividades culturales son consideradas complementarias, festivas y lúdicas; recreativas, y para uso del tiempo libre (Borja 2011). No se concebía la cultura como un espacio de incidencia política, algo que se irá construyendo poco a poco. En estos niveles organizativos: los núcleos familiares, de amigos, vecinales y de adeptos, la conciencia y responsabilidad sociopolítica, la consolidación y afirmación cultural desde lo ancestral, manteniendo sus referentes festivos unos y otros, desde sus prácticas culturales urbanas, contribuyen a que los grupos puedan mantenerse en el tiempo. Lo que debilita a este tipo de colectivos es la flexibilidad organizativa. Frente al temor de ser cooptados por el sistema, se prefiere la apertura, y desde esa posición movilizar públicos, demandas e imaginarios móviles y aleatorios entorno al Sur y a la RCS, como sujeto cultural.

Al encontrarse con estas fuerzas organizativas y culturales se activa una relación **interdisciplinaria e intercultural** y un repensar de las relaciones de arte, política y de gestión cultural, circulación de bienes y modelos organizativos. Lo **intercultural** lo experimentaríamos sin tener una noción conceptual clara, más bien como encuentro, y en ello radica la propuesta del CCS y la RCS. Posteriormente se abre la posibilidad de generar orientaciones políticas provenientes de múltiples diálogos con actores culturales de diversas ramas de la cultura, la academia, el sector público y privado, que reflejen la interacción de saberes y conocimientos. Esta intención quizá refleja en algo el PRIMER PLAN DE DESARROLLO CULTURAL DEL SUR 1998-2008.

En este ovillo de ideas estaban latentes las nociones de izquierda-derecha, norte-sur, alta cultura-cultura popular, centro-periferia, hegemónico-contrá hegemónico; mostrando por un lado, la influencia de las teorías y de los movimientos de izquierda traídos por los representantes de las organizaciones que se juntaban a la RCS, y que eran parte de la realidad de la sociedad. Su permanencia y sentido en el discurso de la RCS ha sido criticado, aunque entendemos que sus ideas no se encuentran como absolutos o en estado puro. También, se empezaban a posicionar nociones como política cultural

comunitaria, gestión cultural comunitaria, prácticas artísticas comunitarias para diferenciar los aportes de las organizaciones comunitarias. Diferenciación basada en el uso del tiempo, modelos organizativos de producción, circulación de bienes, la planificación y generación de políticas para mantener los procesos y la actividad cultural en los barrios.

La discusión sobre el tema de política cultural se posicionaba lenta y progresivamente frente a la practicidad cotidiana del quehacer cultural de las organizaciones. Esta particularidad marca una diferenciación con el sector público puesto que este responde a cronogramas y planificaciones técnicas preestablecidas. Las políticas culturales son orientaciones técnicas, conceptuales, ideológicas y de gestión para dirigir los proyectos hacia un fin común. Entonces, una política cultural comunitaria enfatiza la participación activa de la población desde su territorio, en la dinamización e inserción de sus saberes, conocimientos y referentes simbólicos en las estructuras organizativas. Una política cultural no sólo es una herramienta administrativa, jurídica, técnica y de manejo burocrático de infraestructura o presupuestos (Ullauri. 2005).

La **gestión cultural comunitaria** (GCC) debe reflejar el sentido de su política, por ese motivo la GCC es un espacio de **movilización y de transformación política**, que tiene como eje dinamizador las prácticas artísticas; al menos, en la experiencia de la RCS. No son herramientas para promover actividades, eventos o producciones en territorio. Esta noción se caracteriza por el *hacer constante* que no está separado del quehacer cotidiano, que es su soporte primordial. La GCC no gestiona insumos materiales sino compromisos, acuerdos, intercambios donde la táctica es una de sus herramientas primordiales, desde la que intenta desmovilizar las estructuras institucionales (De Certeau 1996).

Ahora: ¿qué hay detrás de todo esto? Nelson Ullauri, solía decir que *¡hay que dismantelar los poderes hegemónicos!* Siempre ha estado el ideal de trastocar y de desvelar las estructuras del poder; entender el poder y su funcionamiento, en este caso, a través de las instituciones culturales públicas que representan una parte de ese poder. Lo hegemónico lo podíamos entender como las instancias, que más allá del Estado, de las políticas económicas, empresariales, culturales, intelectuales o académicas, trazan una

visión del mundo y de la vida a las cuales nos debemos sumar, sin cuestionarlas. Por ello, las acciones micro de **resistencia creativa** a las que incitaba la RCS, desde mi lectura, van en función de interpelar una visión hegemónica de la cultura, empezando por cuestionar a las prácticas y orientaciones de instituciones públicas. Debemos tener en cuenta que en el seno de la Red confluyen y se reconocen, sobre todo, perfiles contestatarios, rebeldes.

Desde una visión más académica, lo hegemónico es el ejercicio estructural de poder, desplegado por los sectores dominantes constituidos en base a la conjunción de fuerzas y consensos, en el afán de normalizar ciertos discursos, prácticas, valores y conocimientos que legitiman el uso del poder y la continuidad del statu quo, asegurando que los sectores dominados interioricen y acepten la dominación como un hecho natural. Lo contra hegemónico es todo ejercicio que contrarresta los discursos hegemónicos, que los pone en cuestión y los hace visibles, los transforman o interpelan, evidenciando sus mecanismos y efectos para cambiar el statu quo, y promover una nueva hegemonía que dé cabida a otros sujetos culturales (Gramsci 1980, 7-18).

La RCS toma posición con los sectores populares frente a la ciudad y a su ideal de orden ejemplificado en una administración centralista destinada a regir la vida de la comunidad, a emitir el conocimiento y a construir referentes administrativos, económicos, políticos, religiosos y culturales desde donde las clases dominantes consolidan sus ideales sociales y de futuro (Rama 1984, 17-30). Ese orden es confrontado con propuestas artísticas; y con la participación de artistas locales e internacionales que se desplazan hacia el Sur, hacia los sectores populares; lo que implica romper con los flujos y circuitos tradicionales a través de experiencias organizativas, que se activan en determinados momentos para acciones concretas. Más que utilizar el arte como distracción, son acciones políticas y contestatarias alentadas por la misma organización comunitaria; sin estructuras fijas, que para la centralidad hegemónica implican desorden. El momento que una parte de la población del Sur gira su mirada hacia el Sur, nos encontramos con una problemática que se reactualiza constantemente para sostener el imaginario de una ciudad: Noble y Leal; y de ciudadanos de primera, segunda y tercera clase (Carrión. 1987).

La acciones incitadas por la RCS, de alguna manera se ligan, a lo que Arturo Escobar menciona, “que los artificios canónicos de la alta cultura y sus políticas son cuestionados por este tipo de movimientos emergentes de las urbes”, dejando de lado esa idea que “sólo los movimientos indígenas, étnicos, ecológicos hacían política cultural y no se tenía en cuenta a los movimientos urbanos de invasores, mujeres, marginales y otros que también ponen en acción fuerzas culturales” (Escobar y Alvarez 2001, 17-48). La política cultural y la cultura en los sectores populares como observamos, no está en un solo lugar, es un proceso móvil por tanto de difícil encasillamiento en normas legales, como lo dice Darío Moreira, quien acota además que el campo cultural es “dinámico, que escapa a las intenciones oficiales, a las intenciones institucionales, a las reflexiones de los eruditos y a los oficios que puedan prestar beneméritas instituciones” (Moreira. 1985, 475).

El circuito oficial de la cultura oficial lo veíamos lejano: grandes producciones; artistas renombrados en carteleras; galerías mostrando la plástica de la ciudad, sobre todo la pintura; y los museos encargados de mostrar la identidad de la nación. Esta realidad cerró la posibilidad de un diálogo con nuestras producciones, pues no respondían a los cánones estéticos, formales, de calidad y académicos imperantes. Aunque muchos de esos cánones atraviesan nuestras producciones posicionadas en nuestro imaginario como las correctas: el cuestionamiento, vendrá a posteriori.

En nuestra producción artística lo que prima es la carga social y política, los referentes culturales locales, los métodos colectivos o comunitarios de creación, producción y circulación; otros colectivos tienden a trastocar los referentes más convencionales del arte. Varias de estas prácticas se caracterizan por transitar por un campo de creación expandida, es decir, trabajando desde contextos y problemáticas socioculturales específicas, estableciendo diálogos con distintos actores culturales: líderes barriales, colectivos, familias, iglesia, entre otros. En algunos casos se enfatiza en el proceso antes que en el objeto o producto final, otros, en la revitalización de las experiencias artísticas locales. Planteando formas de interrelación artista-comunidad-espacio urbano en el caso del proyecto “*Al zur-ich*” (Encuentro 2015). El desplazamiento del arte (de la galería y el museo) hacia una práctica en donde la comunidad propone sus métodos de enseñanza y aprendizaje a partir de saberes internos,

propios, locales y externos (Elgera 2011). Prácticas experimentadas en parte por el Centro Cultural Pacha Callari y la Escuela Andina Amauta.

Con estos argumentos se cuestiona esa visión tradicional del campo cultural como bellas artes. Considerada un lujo social que “se concedía en forma paternalista, caritativa, ornamental entre las múltiples necesidades de la comunidad” (Moreira. 1985, 484). Referentes en los que todavía se pueden apreciar nociones “cultivadas y heredadas desde la época de la ilustración establecidas alrededor de las sociedades burguesas” (Guerrero 2002, 127). Frente a estas limitantes, la RCS hace conexiones desde la práctica con planteamientos más amplios como el propuesto por la UNESCO, que dice que la cultura es:

...un conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (UNESCO 1982, 1-6).

En la experiencia de la RCS se relacionan prácticas artísticas, políticas, tradiciones, costumbres, luchas sociales, economía, memoria y no son sólo intercambios, sino: “disputas conceptuales, ideológicas, políticas, y al mismo tiempo, luchas por el control de los significados” (Guerrero 2002, 35). La idea de democratizar la cultura se da con los conocimientos gestados en los procesos organizativos comunitarios, y no solo como una constante reproducción de los referentes culturales de una élite.

CAPÍTULO UNO

CONFORMACIÓN DE LA CIUDAD Y SUS ESCENARIOS ORGANIZATIVOS

1.1. Conformación de la ciudad respecto al Sur

En medio del proceso de conformación de la RCS, la pregunta que surgió fue: ¿Cómo era el Sur antes? Pocas referencias me conectan con el sector: el ferrocarril, las festividades de Corpus Cristi, San Juan y San Cristóbal, en los que veía elementos ancestrales en las danzas. Las haciendas como Solanda, La Pradera y la de **Santa Ana**, que en 1985 se tomaron los movimientos poblacionales, y formaron la Cooperativa Lucha de los Pobres. Los obreros que laboraban en la hilera de fábricas asentadas al contorno en la Av. Maldonado y la vía del ferrocarril. Las huelgas, los paros nacionales y la entrada del movimiento indígena a la ciudad. Esas referencias se ampliaron y armaron un rompecabezas y un sentido en los diálogos con Nelson Ullauri, Freddy Simbaña, José Chanatasig, Rosendo Yugcha, Carlos Vizuite y otros. Nelson es la referencia obrera y política de izquierda desde su activismo y participación en grupos revolucionarios. Freddy, José (Marcial) y Rosendo activando la memoria ancestral (Yumbada, raymis) en sus respectivos barrios desde la investigación, el fomento de actividades culturales y promoviendo una organización cercana al activismo político. Carlos vinculado con la iglesia pero también con referencias sobre la vida de las haciendas, las festividades del sector, su contacto con el teatro. Patricio Guzmán...

En reseñas realizadas por Nelson Ullauri sobre la RCS, había información que, según yo, se remitían a la investigación realizada por Patricio Melo para el DMQ: “Diagnóstico de Prácticas y Demandas Culturales Del Distrito Zonal Sur” de 1995, y allí encontré los primeros datos que hacen referencia a la época pre-Inca e Inca. Con el tiempo fui a los textos de investigación propios de Boada y Enríquez para comprobar los datos. En los textos del Nelson, faltaba Guahaló, y lo incorporé con el paso del tiempo. Enríquez, dice que el Sur de Quito está ubicado en el valle de Turupamba (“llanura de lodo”) y Chillogallo. Fue un lugar de descanso para el Inca y su corte en los años de invasión. En la época de la Colonia, aquí se organizaron reducciones y encomiendas.

Boada, menciona que en el período de integración (1500 aC a 500 dC) los habitantes vivieron en los sitios de Chillogallo, Chilibulo, Machangara, Machangarilla,

Guahaló y Chimbacalle en llactas cunas o parcialidades indígenas. Los productos de la caza y agricultura los intercambiaban con los **Yumbos** de la parte occidental por Huairapungo, antiguo camino a Lloa. Turupamba era la zona de producción, y mantuvo contacto con la zona de consumo, hacia el norte Huanacauri (San Juan), después de la conquista española.

En el Sur estaban haciendas y obrajes de propiedad religiosa controladas posteriormente por las familias que accedieron al poder político y económico luego de las guerras de independencia. El límite sur de la ciudad colindaba con el Panecillo, y todo lo que estaba más allá, eran haciendas y poblados indígenas (Melo 1995).

El 25 de junio de 1908 llega el Ferrocarril a Chimbacalle en el Sur de la ciudad, que era todavía un sector agrícola. Este hito significa una transición hacia lo fabril, cambiando las fuentes laborales y las relaciones sociales, económicas y políticas. De ahí en adelante, el Sur será un sector obrero. Producto de esta realidad se crean los primeros barrios obreros de Quito: Chimbacalle, La Ferroviaria, La México, La 1ro. de mayo (Melo 1995), respondiendo también a los procesos de planificación de la ciudad atravesados por condiciones de clase, económicas, políticas y culturales.

Estos referentes se constituyen, cuando el movimiento cultural del Sur los pone en la discusión, en argumentos que dan sentido al trabajo de varias organizaciones por la recuperación de la memoria; el fortalecimiento de la identidad de la población Sur, discriminada por su ubicación periférica, obrera, indígena, mestiza. Reconocer saberes y conocimiento de la herencia indígena fortalecía el proceso de la RCS. Tener conciencia de esta época es fundamental para la memoria de los que convivimos en el Sur, para quienes hemos procurado reconocer y reposicionar este Sur, en el debate amplio de la ciudad; y, por los hijos de esa generación de obreros y de artesanos que todavía viven en ese contexto, con nosotros.

El plan urbanístico de Quito, presentado por Gustavo Gangotena, decía que se debe incluir vivienda a bajo costo para las clases medias en el Sur. Eduardo Polit, propone que los sectores de la Magdalena y Chimbacalle acojan barriadas modestas para los obreros puesto que ellos (los obreros) no tienen acceso a las zonas residenciales del norte por su condición económica (Achig 1983, 58). John Odriozola en 1939-40 plantea la conformación de tres sectores: uno residencial al norte, uno histórico al centro, y uno

obrero al sur (F. Carrión 1987). Según Achig, este plan fue cuestionado por las ingentes expropiaciones de la que serían objeto los pobladores, cuyo reclamo, en 1955 llegó al Congreso; lo que motivó que el plan, sólo se lleve a cabo en los sectores de **clase A**.

Estos mecanismos dirigidos de redistribución de la ciudad se reactualizan constantemente. Por ejemplo, la llegada de los españoles implicó una primera redistribución y uso del suelo: los 203 hombres inscritos en el primer cabildo de Quito de 1543, dice Achig, se repartieron la tierra de acuerdo a su condición social. La clase ibérica ocupó las zonas centrales y los indígenas fueron desplazados hacia las periferias. Estas formas de distribución generaron con el tiempo un impacto en la población y en la ciudad que se iba dividiendo en dos partes:

...interdependientes, complementarias y a la vez opuestas: norte y sur, espacios geográficos a las que se les adjudican valores humanos y sociales contrapuestos que generaron índices de segregación en la distribución y dotación de bienes, servicios, infraestructura, equipamiento urbano, de servicios comunitarios, recreación cultural y espacios verdes (Espinosa 2000, 79).

Quito, en las décadas de los '80 y '90, todavía era el objetivo a conseguir, tanto de migrantes como de quiteños, migrantes que todavía no éramos considerados quiteños, porque vivíamos en esas épocas, en zonas rurales. Toda la actividad educativa, recreativa y laboral -en mi caso- la realizaba en el norte. En el centro y hacia el norte estaba impregnado un anhelo de un modo de vida y la promesa de progreso y modernización instaurada desde los poderes políticos y económicos. Era el objetivo de desarrollo y status social; de ahí que recibe el mayor flujo migratorio de las provincias de Cotopaxi, Imbabura (Espinosa. 2003, 23-25), Loja y de la zona costera.

El impacto migratorio en la Cooperativa Lucha de Los Pobres se traduce en que de sus 2000 socios, el 85% eran migrantes de la sierra. El impacto también se dio en el ámbito cultural. Vincularon sus fiestas, que acompañaban con llamings, tambores y pingullo; festividades religiosas que se conjugaban con actividades deportivas organizadas por los mestizos, según Raúl Borja. No era solo el fenómeno migratorio, estaba de por medio, el auge del boom petrolero y su decaída, además de desastres naturales, y el conflicto bélico con el Perú. En las décadas del '90 y el 2000 la inmigración es una respuesta a la crisis financiera del país (ORDOÑEZ JIMENEZ 2009, 1-140). En los procesos de migración interna del país, dice Gondard, inciden las

reformas agrarias de 1962 y 1974, causando una transformación del trabajo en el campo por la intromisión de una relación capitalista, y por la creación de fuentes laborales al margen².

En la década de los ´80 se vive un proceso de consolidación de las tierras, de la vivienda y los servicios básicos; y ese ambiente urbano-emergente va cambiando de a poco. En la década de los ´90, las relaciones laborales impuestas por el sector fabril en el Sur se trastocan, y el sector se transforma en uno más residencial y comercial. Se crean nuevos barrios, y el proyecto Ciudad Quitumbe empieza a consolidarse. El Centro Comercial Atahualpa es el primero que contribuye a ese giro comercial, luego el Artesanal, Mercado Mayorista y el Centro Comercial El Recreo. Este último empezó su construcción a mediados de 1994, y abrió en 1995, en los terrenos de la fábrica La Internacional, referente importante de las luchas obreras de la ciudad y el país. Incide en los niveles de empleo, dinamizando la economía, inserta nuevos consumos poniendo en cuestión las relaciones culturales. Este impacto se lo puede apreciar con la construcción de la Estación del Trolebús del Recreo en los terrenos de la antigua Terminal Terrestre de Quito. A mediados del 2000 llegan los Centros Comerciales del Ahorro, producto del reordenamiento comercial del Centro Histórico (Tituaña. 2010, 1-117).

Entre los referentes políticos, obreros, la organización social y cultural, el espacio comercial es el que más incidencia mediática y de consumos generó, sustentado en la capacidad adquisitiva de la población del Sur, fortalecida en una parte por las remesas de los migrantes. Estos cambios también dicen del crecimiento y de un nuevo reordenamiento de la ciudad, que tiende a una descentralización administrativa; muestra de ello, es la implementación de las Administraciones zonales.

Estos cambios en el sector significaron un sentimiento de mayor desplazamiento, y nuevamente los actores culturales se reposicionan alrededor del CCS y la RCS, dos años después de la apertura del Centro Comercial el Recreo. Frente al objetivo de la empresa privada de dinamizar y lucrar de la economía del sector, la voluntad de los sectores culturales por provocar y construir más conciencia política, no bastaron para soportar el embate comercial que arrasa con una parte de la memoria del sector; sobre todo con la obrera, sobreponiendo un mall, que niega sus luchas y sus políticas

² Gondard, P., & Mazurek, H. (30). *30 AÑOS DE REFORMA AGRARIA Y COLONIZACIÓN EN EL ECUADOR* (1964-1994): índices espaciales, 2001: 1-28,

emancipadoras. En los planes de estos círculos económicos y empresariales, sabemos que los procesos culturales no cuentan a menos que les sean funcionales, recordando que el sector ha sido siempre un sector político incómodo para estas élites, que han preferido negar la legitimidad de sus luchas.

Fue el mismo sector cultural que, por sus demandas e iniciativas planteó a estos sectores empresariales, el incluir en su planificación anual, el apoyo a las actividades culturales locales como parte de su responsabilidad con la sociedad y con el sector. Nelson Ullauri, Patricio Guzmán, Raymond Duque fueron los que tuvieron mayor acercamiento con dichos sectores. Lo que resultó conflictivo, además porque atrás de esas exigencias estaba un contenido político y contestatario; y la visión comunitaria de los procesos culturales que representaban. Festival del Sur a partir del 2001, realizó varias actividades escénicas en el Centro Comercial el Recreo. El Encuentro de arte y comunidad AL ZUR-ICH, también realizó intervenciones artísticas y el montaje de una exposición fotográfica. Sin embargo, esta apertura fue mínima y momentánea, y no contribuyó al fortalecimiento de los procesos culturales del sector. A lo largo del tiempo el centro comercial implementó su propia agenda artística, que promovía eventos masivos con artistas comerciales de “renombre”.

Las transformaciones a las que se ve sujeto el Sur como ciudad y población son producto de una planificación de carácter privada, moderna y mercantilista que provoca la exclusión de la memoria social, comunitaria, política e incluso artística. Generando en el imaginario un sentido de estatus que esconde niveles de discriminación social a los que fueron sometidos los habitantes del sector por su procedencia obrera, provincial, indígena, artesanal, mestiza y agrícola. Para muchos migrantes, el Sur fue un lugar de paso hasta consolidar su situación económica y desplazarse al norte para acrecentar estatus y blanqueamiento social. Reflejo de los procesos de desplazamientos internos generados por la regeneración urbana, y el blanqueamiento implementados en función de una ciudad turística, comercial, museográfica, que esconde sus problemas sociales y los desplaza hacia las periferias.

...la negación de lo “mestizo” como posibilidad de convivencia real, dio paso a una ciudad de blancos y una ciudad periférica, marginal. Ante la ciudad jardín aparece este otro Quito, poseedor de una estética particular: la estética de la periferia, derivada de una práctica constructiva, producto del

crecimiento de los sectores populares, de procesos migratorios internos, de limitaciones, de segregaciones materiales que rebasan la linealidad de lo planificado: una suerte de agrupación natural inspirada en la necesidad de los vecinos, los panas, los comités (Encuentro de Arte y Comunidad al zur-ich 2004).

Frente a esta transformación aparece la capacidad de reposicionamiento de las organizaciones culturales a las nuevas circunstancias socioculturales, fortaleciendo el trabajo comunitario en los barrios y ampliando el acceso y circulación de la producción artística en espacios que van más allá del barrio. Arte en el trole, en el circuito trolebús; el Festival de Sur en los espacios del Centro Comercial El Recreo y Universidades; el Encuentro de Arte Urbano Al zur-ich en el Centro Comercial Chiriyacu; Daquilema Colectivo Cultural en la Asociación de Barrios del Sur y el Teatro Prometeo.

Estos tres momentos socioculturales y políticos del Sur, que este estudio intenta hacer visible, nos muestran una urbanidad inconclusa, donde la fuerza intrínseca, lúdica y recreativa de sus pobladores va construyendo identidad. No por contraposición al sector Norte, sino por la multiplicidad de identidades con sus contradicciones, sus mestizajes y características constituidas a lo largo de estas décadas.

1.2. Escenarios culturales en el contexto organizativo de las décadas de los '80 y '90

Los procesos organizativos de la ciudad se relacionan con la configuración del Comité del Pueblo, en Quito. Este fenómeno reconfigura la realidad del sector organizativo constituyéndose en un espacio de formación política, fomento de identidades, trabajo colectivo y comunitario y también cultural (Borja 2011, 22). El impacto se refleja en la diversidad organizativa: comités pro mejoras, clubes sociales-culturales y deportivos, asociaciones, centros de mujeres, ligas deportivas, agrupaciones juveniles, cooperativas, colonias, comunidades cristianas, federaciones, uniones y coordinadoras, son los entes en los que se aglutinan demandas y reivindicaciones. Por ejemplo, entre 1978 y 1988, los comités pro-mejoras concentraban en Quito el 71% de las organizaciones y devienen posteriormente en la conformación de federaciones en el Noroccidente, Sur occidente y Sur oriente de la ciudad, según Jorge García.

Los liderazgos se podría decir eran tradicionales, negociaban clientelar y estratégicamente. Las actividades culturales que promovían eran festivas, fiestas

tradicionales, costumbristas y lúdicas; muchas de ellas provenían de la población migrante y otras se desarrollaban en el auge de la urbe. Parte de estas actividades culturales eran actividades cívicas y festivas de la ciudad y las organizaban los comités barriales o la gente más activa del barrio, así lo aseveran José Chanatasig y Rosendo Yugcha, desde su experiencia personal en la activación cultural. Ellos no tenían denominación ni cargo ni puesto concreto. Su trabajo lo hacían por un compromiso con la población. En esta labor experimentaron la influencia de los partidos políticos de izquierda, y de las comunidades eclesiales de base. Rosendo Yugcha, en su testimonio recalca que uno de sus espacios de aprendizaje fue la iglesia y el movimiento indígena de los años 90.

Los movimientos de izquierda mediante sus “obreros de gestión” se insertaron en el movimiento barrial desempeñando el rol de animadores, educadores o comunicadores populares. Ellos elaboraban periódicos y revistas artesanalmente; los jóvenes vinculados a las actividades culturales, fueron sus apoyos fortuitos. Al no tener representación en la organización barrial su trabajo era de formación y desarrollo de una conciencia social y política (Borja 2011, 26-27).

Las comunidades eclesiales de base aportaban al nivel organizativo de la población juvenil y los colectivos de mujeres, quienes conformaron espacios en donde los jóvenes y los niños podían desarrollar sus prácticas artísticas. Las mujeres organizadas luchaban por la igualdad de derechos, demandaban mayores oportunidades económicas, sociales y políticas. Incidiendo en el campo organizativo al que le dotaron de organicidad y de una visión de procesos. Los grupos juveniles se organizaban para la recreación, los comités de padres de familia para la atención infantil, los grupos culturales para promover el derecho al uso de tiempo libre (Borja 2011, 59).

Para enfrentar las necesidades sociales, los movimientos barriales aglutinaron a la población movilizandole un sentido comunitario y de solidaridad; que se desmoviliza cuando sus demandas (sus exigencias políticas, sociales, económicas, culturales) se concretan: legalización de las tierras, vivienda y servicios básicos. Esto, según Raúl Borja, provoca la ruptura del tejido social. Con el tiempo el sector cultural asume esa responsabilidad y liderazgo, negado en las décadas anteriores.

En este escenario la RCS gana más sentido, porque varias organizaciones, grupos, colectivos o individuos vienen de esos cruces que se dan en los movimientos poblacionales, y por el encuentro con proyectos institucionales que intentan responder a las demandas culturales del sector. María Ruiz, en su artículo en el periódico Hoy, hace mención al movimiento cultural del sector, de quienes dice no se remiten o dependen de cierta infraestructura, sino de sus procesos vivos, existentes desde antes de 1997. Estaban, por ejemplo, el grupo de teatro Páreme la Mano, El Melón Profano, el Frente de Lucha de la Entrada Sur, los jóvenes pertenecientes al proceso del artista Galo Díaz en Cutuglagua, San Bartolo, El Carmen, San Fernando y Guamaní, quienes utilizaban las casas barriales para sus actividades (Ruiz. 1998).

Las instituciones culturales, a pesar insertarse en el sector, están dissociadas de las experiencias organizativas comunitarias por varios motivos: su enfoque de la cultura, las formas de dinamizar la actividad, los procesos y la organización. En el manejo institucional prima lo técnico y lo administrativo, mientras en lo comunitario prima la acción insertada en la rutina diaria, como parte de la convivencia diaria. El Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador (DDCBCE) contaba con una red de centros culturales y talleres a nivel nacional. En Quito estaba el Centro Cultural San Sebastián en el sector de la Recoleta, y en el Sur dos talleres artísticos: uno en Chilibulo y otro en Chiriyacu Alto. Estos talleres se fusionaron y formaron el Centro Cultural del Sur inaugurado en 1987, y vigente hasta 1993 (Fondo de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador 1987). La gestión del Centro Cultural del Sur se orienta a la implementación de talleres de plástica, música, ciclos de cine y teatro. En ocasiones puntuales proveía de equipos de sonido a colectivos que promovían conciertos en el sector. Líderes de colectivos cercanos a este centro cultural compartían espacios de encuentro con la red de centros culturales creado por este Departamento.

En 1995 la Municipalidad de Quito, dispone de un terreno para la edificación del Centro Cultural del Sur en el sector de Solanda. Obra delegada a la Fundación Reina de Quito, que por falta de presupuesto, no se construyó. En el 2002 la fundación UNISUR en convenio con el Distrito Metropolitano de Quito y la Administración Quitumbe acuerda la creación del Centro Cultural del Sur desde una iniciativa privada, que haría énfasis en la investigación, capacitación y recuperación del medio ambiente.

Otros referentes organizativos los voy identificando en los diálogos obtenidos con líderes como Rosendo Yugcha del Centro Cultural Pacha Callari, para quien el Movimiento Indígena de los 500 años de Resistencia, es importante como un detonante de niveles de organización cultural y politización de las mismas. Otro referente para Rosendo es la conformación del Movimiento Juvenil Caminos de Libertad (MOJUSCAL) que acogió a grupos barriales de Turubamba, Chilibulo, Ferroviaria Baja, Ferroviaria Alta y Mena Dos. Esto fue un reconocimiento a la labor de los grupos culturales, artistas y gestores existentes en el Sur. En este contexto Rosendo, buscaba cambiar la imagen del artista de escenario, para insertarse activamente en los procesos de toma de decisión política, y lograr aportar en otros niveles organizativos.

En cambio, Patricio Guzmán, dramaturgo y director del Festival del Sur, al referirse a su visión cultural en los 80, más allá de lo político, se remite a los festejos de los Yumbos en el sector de la Magdalena, las danzas de los negros, los Archidonas, y las procesiones del pase del niño. Para Freddy Simbaña, gestor de la Corporación Machangarilla en los años 80 y 90, sus referencias culturales, se remiten a los primeros murales pintados en la calle 5 de Junio; a revistas y periódicos facilitados por su hermano, militante del Frente Amplio de Izquierda (FADI). Artistas populares como Carlos Michelena, el cine popular que venía a través del Departamento de Difusión Cultural del BCE y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana ampliaban la oferta cultural. Freddy, desde su perspectiva, observa un cambio cultural en el Sur con la inserción de la música disco a finales de los años 80, sobre todo, en la vestimenta, la corporalidad y la necesidad del idioma inglés; es decir, apareció un espacio multicultural. Fue evidente al mismo tiempo ver cómo se daba una transición del movimiento de izquierda hacia los primeros indicios de los que sería el movimiento rockero.

Estos antecedentes nos dejan observar un escenario conflictivo, lleno de disputas e intenciones por empoderarse de unos procesos culturales que cuestionen a la ciudad y sus componentes, y que intentan por distintos medios, mantener su estatus hegemónico. En esta disputa se va constituyendo una plataforma intercultural que aglutina unas fuerzas emergentes alrededor de la RCS, constituida como proyecto político a partir de 1997.

CAPÍTULO DOS

ESCENARIOS ORGANIZATIVOS DE LA RCS: CONFORMACIÓN Y PARTICULARIDADES

2.1. Conformación de la Red Cultural del Sur

Promover un sentido de orden para la ciudad ha sido complicado, sobre todo, en los sectores periféricos que han crecido arbitrariamente, o libremente, dependiendo del punto de vista. El mismo Centro Histórico, y todos sus componentes en la década de los 90, convivían con el comercio informal, que luego fue desplazado, una parte hacia Chiriyacu, sector caótico, en el que las necesidades de la gente iban determinando sus flujos. Lo importante es cómo en estos espacios se generan otras lecturas y formas de apropiación de la ciudad desde lo informal, instintivo, móvil y desde el cruce de actores culturales que responden más a una forma de sobrevivencia que a una planificación.

Se comprende la confluencia en los movimientos barriales de los movimientos políticos de izquierda e indígena. La iglesia con iniciativas artísticas y culturales a inicios de los 80, en los movimientos barriales, se convierten en espacios de disipación; y, a mediados de los 90 varias organizaciones culturales empiezan a constituirse en un frente común por la cultura; CCS y RCS. Preocupados no solo por lo estético sino también por lo político, en el sentido de buscar orientaciones y herramientas para transformar una estructura social injusta. En la conformación de la RCS es fundamental la capacidad aglutinadora de Nelson Ullauri, militante de los movimientos políticos de izquierda, activista y trabajador de la cultura. Su relación con líderes barriales, deportivos, organizaciones y actores culturales es fundamental para transformar la mirada del quehacer cultural y artístico en la ciudad a partir de trabajo comunitario.

A mediados de los 90, Ullauri se vincula con la Asociación de Barrios de Sur (ABS), entendiendo su capacidad de convocatoria y de movilización sociopolítica. El presidente de la ABS, Sr. Luis Luna, militar y de tendencia social cristiana, y Ullauri coinciden en la necesidad de constituir espacios de difusión cultural para el Sur. En 1997, Ullauri activa el CCS como un departamento cultural de esta institución barrial. Ullauri, a más de buscar un aval para la conformación oficial del CCS, tenía previsto implementar un trabajo en Red. Propuesta que para el **taller-seminario** organizado en

diciembre de 1997, la socializó y propuso su conformación; reafirmando su creación, en el Foro Sur de la Cultura del 2005.

La gestión del CCS implicaba la estructuración de un equipo de trabajo con actores culturales individuales y representantes de organizaciones emergentes³. Uno de los objetivos del CCS planteaba el desarrollo de los diversos procesos culturales del Sur y el apoyo a la constante autogestión de los barrios, demandando una participación activa de los artistas, trabajadores, monitores o promotores culturales y ciudadanía, en los procesos de planificación urbana de la ciudad. El 13 de diciembre de 1997 se instituye oficialmente, como una organización de hecho en el primer taller-seminario de organizaciones culturales del Sur. A este taller le antecedió un diagnóstico de la situación cultural y artística del sector, a través de encuestas realizadas por estudiantes del Colegio Rumiñahui, a diversos actores culturales del sector: dirigentes barriales, empresarios, asociaciones, artesanos, artistas y colectivos culturales. El diagnóstico arrojaría información y datos para delinear las acciones que el CCS le encargaría ejercer a su ente orientador, la RCS.

La convocatoria a este primer taller se constituyó en un espacio de encuentro intercultural e interdisciplinario⁴. Este seminario partió de varias premisas: el sur en la década de los '90 es una área geográfica con los mayores índices de crecimiento demográfico y enfrentaba problemáticas en los siguientes campos: los servicios básicos, infraestructura pública y cultural. El énfasis para resolver las problemáticas materiales generó un vacío en el campo cultural, dejando de lado las necesidades simbólicas de la población: valores, creencias, expresiones artísticas, festivas, recreación y comunicación, que son ejes importantes para el desarrollo integral del sector y la ciudad.

Para la experiencia organizativa de la RCS, esta confluencia de actores culturales implicaba un espacio intercultural que se gestaba en la organización popular. Intercultural, porque es un **encuentro** con líderes y representantes de distintas

³ Freddy Simbaña, Christian Castro, Carlos Benduma, Jorge Pauta, Edison Duque, Mónica Mosquera, Geovanny Vascones, Sara Constante, Jorge Maila, José Chanatasig, Laura Taxi. A estos actores culturales se sumaron de manera externa Patricio Guerra, Hernán Rengifo, Edmundo Longo (artista plástico) y Navin Costa, Héctor Mier presidente del barrio el Recreo y Vicerrector del Colegio Rumiñahui, Gonzalo Guanochange (persona con discapacidad visual) dirigente del barrio La Colmena y coordinador del proyecto Rescate de las Quebradas (Ullauri 2015).

⁴ la Vicaría del Sur, Fuerzas Armadas, instituciones educativas, Municipio de Quito, Consejo Provincial, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, integrantes del movimiento rockero que posteriormente se llamaría Al Sur del Cielo, El Melón Profano, Nueva Esperanza Juvenil, Centro Cultural Pacha Callari, Escuela Andina Amauta, Alquimia Teatro, la Asociación Cristiana de Jóvenes, Amigos por la vida, Taller de Comunicación Popular, La Rana Sabia (Fernando Moncayo), Espada de madera (Patricio Estrella) (Red Cultural del Sur 1997)

procedencias políticas, ideológicas, culturales, laborales, indígenas, sociales, y también, porque se promueve una forma de trabajo abierta, colectiva en donde la valoración de las experiencias, saberes y conocimientos desarrollados en torno al arte y la cultura, en estas instancias diferentes, son de importancia para elaborar políticas y acciones representativas de procesos diferentes. Por este motivo se hablaba de democratizar la cultura; lo que no implicaba necesariamente la redistribución o apertura de espacios públicos. Creo que es lo fundamental, sentarse en una mesa con el obrero, ama de casa, comerciante, estudiante, el secretario de la Casa de la Cultura, artistas, representantes municipales e incluso los militares para discutir y plantear **políticas públicas**, empezando desde ese sentido de **encuentro**, como ejercicio mismo de la política.

No solo era la institución pública la que aparecía como lejana del tema cultural del Sur sino también los sectores empresariales asentados aquí. Ciertamente aportan a la dinamización del empleo y la economía, pero no en la infraestructura ni los servicios culturales. Considerado un sector popular, el Sur no era propicio para un circuito y mercado cultural desde una perspectiva elitista y centralista, siendo uno de los tantos motivos para que la agenda cultural “de la ciudad” se concentrará en el centro y centro norte. (Ver índice de anexos). Pero esta situación no ha sido una limitante porque como organizaciones e individuos hemos ido posicionando, de a poco, un **quehacer cultural comunitario** basado en la cooperación activa de la comunidad y en sus referentes identitarios: indígenas, mestizos, obreros, rockeros, artistas, activistas etc.

En el momento que una parte del pueblo y sus representantes empezamos a reflexionar sobre la cultura y su relación con la vida cotidiana, la idea de cultura como privilegio se cuestiona, dando un paso hacia la comprensión de la cultura como construcción que acontece en las relaciones sociales y en un contexto en el que todos los seres humanos participan. Si todo ser humano pertenece a una cultura es culto y desde esta visión se vuelve a trastocar la visión elitista de la cultura, privilegiando a las diversas manifestaciones culturales y artísticas agenciadas desde los sectores periféricos (Red Cultural del Sur 1997). Ya no es solo el patrimonio de conocimientos y creaciones de los científicos y artistas, como dice la UNESCO, se la ejerce desde una iniciativa práctica y propia (UNESCO 1982, 1-6).

Basados en estas orientaciones vivas de la comunidad, el CCS promueve la creación del PRIMER PLAN DE DESARROLLO CULTURAL DEL SUR 1998-2008 (PPDCS) y una red de organismos comunitarios e institucionales en el **taller seminario** de 1997, realizado en la ABS. Con una política cultural comunitaria apegada a los intereses de las mayorías poblacionales del Sur, que en la década de los '90 contaba con una población de 500.000 habitantes (según la investigación de Melo) de los 1.409.845 del total de la ciudad de Quito.⁵ (INEC 1990).

El seminario planteó compromisos y objetivos como:

Compromisos:

- 1) promover acciones culturales en la comunidad,
- 2) favorecer el conocimiento de las múltiples expresiones culturales,
- 3) fomentar la creación de empresas culturales. Producción cultural y difusión en todos los sectores sociales; y desarrollar la industria cultural.

Objetivos:

- 1) Cohesionar a los distintos actores culturales del sector en pos de la participación colectiva, en el estudio y la aplicación de soluciones a los problemas sociales comunes.
- 2) Capacitar a un grupo de actores culturales.
- 3) Identificar a los actores culturales del sector.
- 4) Diseñar el documento que avale la creación del CCS y la RCS.
- 5) Diseñar el plan operativo para 1998 (POA.98).

El PPDCS 1998-2008, enfatiza la participación activa de la comunidad en la toma de decisiones, planificación y estructuración de las orientaciones y principios a regir en las instituciones públicas, privadas, y en la comunidad. Esta política para los actores que dieron vida al proceso del CCS y la RCS fue una respuesta al impacto de las políticas de desarrollo concebidas en términos exclusivamente materiales, que no fueron alentadoras en los países latinoamericanos, porque nos desvinculó de la memoria, valores, hábitos, costumbres; de la identidad y las ritualidades, elementos básicos en las orientaciones y en la implementación de proyectos (Red Cultural del Sur 1997). El enfoque del patrimonio cultural se amplía, ya no se reduce solamente a los sitios históricos, monumentos y museos; a estos se suman las artesanías, lenguas, historias, rituales, ceremonias, juegos, gastronomía, signos y símbolos. El reconocimiento de bienes intangibles contribuyó a superar aquella política cultural de conservación, de

⁵ INEC, *Censo de población y vivienda*, 2015, <http://www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda/>

archivo petrificado y apolítico construido sólo con esencias prehispánicas indígenas (Ponce 1992). La educación y la comunicación como responsables de la creación de valores y conductas en la población se las plantearon como herramientas de reflexión y crítica ciudadana.

Estas reflexiones del PPDCS muestran un posicionamiento y un giro del lugar de enunciación en la discusión política y cultural en la ciudad, así como las voces de las organizaciones culturales comunitarias constituidas en una muestra viva de la memoria social de la ciudad. Diría que, en este posicionamiento, está implícita la lucha por los derechos culturales de la población; un sentido que proviene del nivel de politización de las organizaciones. Recordemos los cruces que experimentan los niveles organizativos del sector con los movimientos políticos de izquierda, las comunidades eclesiales de base, el movimiento indígena, los movimientos poblacionales y las luchas obreras. Partiendo de estas reflexiones el PPDCS formula una visión de futuro utópica del trabajo cultural en el Sur, basado en la experiencia comunitaria.

<i>Visión de futuro</i>	<i>Queremos un sector Sur del Distrito en el cual los sectores sociales elaboren y ejecuten una propuesta de desarrollo cultural que sirva de fundamento y motor para el desarrollo económico y político</i>
<i>Objetivos generales</i>	Conocer la realidad social y cultural del sector. Apoyar la creación y consolidación de organismos culturales en la población para llevar adelante acciones concertadas. Fomentar la creación de una conciencia de apoyo al desarrollo local
<i>Objetivos específicos</i>	Investigar y difundir las diferentes manifestaciones culturales de los grupos humanos del Sur. Formar y capacitar recursos humanos institucionales y comunitarios para la gestión de la cultura. Fomentar las producciones artísticas, científicas y filosóficas de la población. Difundir las manifestaciones culturales universales.
<i>Estrategias</i>	Crear y mantener espacios de intercambio de ideas y experiencias valorando la diversidad de fuentes.
<i>Metas</i>	Alcanzar un alto grado de sistematización y difusión de la información sobre la realidad sociocultural del sector Sur. Conseguir recursos humanos entre los miembros de la comunidad e instituciones en cantidad y calidad óptima para ejercer la gestión cultural. Obtener altos niveles de producción cultural por parte de los pobladores. Difundir de forma amplia y profunda la cultura universal

<i>Investigación</i>		Historial barrial, prácticas culturales del Sur, monografía del Sur, inventario de recursos culturales.
<i>Capacitación y formación</i>	y	Capacitación de promotores culturales juveniles, escuela de música del Sur, capacitación de asuntos que generan alternativas.
<i>Producción y difusión</i>	y	Talleres de arte, festival de la cultura y las artes del Sur, colección de escritores del Sur, música del Sur, pintores, introducción de contenidos culturales, producción audiovisual, concursos artísticos y científicos, talleres artesanales para confeccionar papel.
<i>Programa de promoción cultural</i>	de	Programas barriales de desarrollo cultural.
<i>Programa de patrimonio cultural</i>	de	Preservación del patrimonio cultural tangible e intangible.
<i>Programa de comunicación</i>	de	Talleres de comunicación
<i>Programa de infraestructura cultural</i>	de	Construcción del edificio del Centro Cultural del Sur o Red Cultural del Sur Salas múltiples para cine
<i>Programa red cultural del Sur</i>		Levantamiento institucional cultural, formal e informal existentes en el Sur. Determinación perfiles, asignaciones y funciones. Concertación social y desarrollo comunitario.

TABLA 1: PLANIFICACIÓN PARA LA EJECUCIÓN DEL PLAN DESARROLLO CULTURAL DEL SUR DE QUITO 1998 -2008

Elaborado por: Samuel Tituaña. Fuente: (Red Cultural del Sur 1997)

Desde la conexión con este proceso organizativo, el Teatro del Sur del ABS, estuvo presente como el lugar emblemático a recuperar por parte de los compañeros del ámbito teatral, sumándose la gente del movimiento rockero. Recordemos, que fue el punto de encuentro y de fragmentación inicial del proceso que buscaba un posicionamiento oficial, pero que volvió a sus cauces reales comunitarios; demostrando que para activar y trabajar la cultura no se necesitaban edificaciones. El Festival del Sur (FS) debía ser el evento que le diera vida al teatro de la ABS, cuyo antecedente, dice Nelson Ullauri, es el Festival Internacional de Teatro, implementado por el Distrito Metropolitano de Quito en 1996, como parte del Programa Agosto Mes de las Artes. Partiendo de esta experiencia entre los meses de enero y marzo de 1998, se estableció la primera temporada de teatro, junto con otras actividades en el teatro de la ABS.

En esta primera temporada se programó a la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, la obra *Ubú Rey*, en la que participaba Patricio Guzmán, un estudiante, que desde 1997 dio apertura al Teatro de la Guaba en el barrio de la Magdalena. Una casa vieja de adobe y tejas con cuatro ambientes: cocina, dormitorio, sala y baño externo. Junto a la casa-teatro estaba el árbol de guabas y daba cabida a los vecinos y actores de distintas latitudes de Latinoamérica desde el 2001 con la apertura de las Primeras Jornadas Internacionales de Artes / Festival de Sur. Fue importante para la descentralización de la actividad e implementación de un enfoque integral y comunitario del teatro. A esta iniciativa se sumó el Proyecto del Manglar y el de las Quebradas Vivas, que posteriormente se constituirían en los parques lineales de Quito.

Varios años de negociación, y de trabajo de base de Nelson Ullauri y su equipo de trabajo, se ven afectados por el resquebrajamiento de las relaciones entre los representantes de la ABS, el CCS y los vecinos de la Villaflora. El 14 de febrero de 1998 estaba previsto un concierto de rock en el teatro, actividad que causa incomodidades a la ABS y a los vecinos del sector. Emergen los prejuicios de una parte de la sociedad (la conservadora) frente al estilo e identidad de la comunidad rockera (vestimenta negra, cabello largo, estilo de música). Enfrentamiento nada nuevo para el movimiento rockero contestatario. A lo que se sumó una gestión insuficiente del equipo del CCS, que no tramitó los permisos necesarios para el buen desempeño del evento.

En el 2002, al tomar contacto con el proceso CCS y RCS tenían como espacio de encuentro el Teatro de la Guaba, la casa de Nelson Ullauri y el FS. Se veía el impacto del conflicto entre la ABS y el CCS. No hacía falta un lugar fijo sino el compromiso de seguir los objetivos planteados desde 1997. Esta era la primera sensación que tuve de una organización flexible y nómada que ocupaba casas barriales, de familia o espacios públicos. Realidad que la experimentaría en el proceso para conformar al zur-ich y Tranvía Cero, reuniéndonos en bares y casas de familia para pensar y planificar colectivamente. Pudimos experimentar cómo las limitaciones te obligan a ser más creativo y a mantenerte en la realidad. La casa barrial de la Villaflora se constituyó en punto de reuniones y de materialización de objetivos. Allí se implementó un taller de comunicación con el apoyo de la Universidad Politécnica Salesiana para la capacitación

de los grupos locales en la producción y programación de radio, medios alternativos y comunitarios de comunicación. Producto de esta capacitación realizada entre 1998-2000 en la Radio El Tiempo, se diseñó e implementó el programa “A Espaldas de la Virgen del Panecillo”.

Entre 1999-2000, en Radio El Sol, salió al aire el programa “Alterando la brújula”, desarrollado por el Centro Cultural del Sur y Nueva Esperanza Juvenil (organización juvenil del sector de la Ferroviaria). Los programas se emitían los días sábados y trataban temas referentes a la comunidad, a los procesos y actividades culturales. Específicamente, tenían espacio la comunidad rockera y el comité barrial Los libertadores. Entre los estudiantes que capacitaron a las organizaciones estuvieron: María de Lourdes Acosta, Verónica Rivadeneira y Milton Cerda (Red Cultural del Sur 1997).

La crisis económica del Ecuador de 1999 afectó a varias organizaciones, sin que esto significara el estancamiento de sus procesos; y varios de sus integrantes, por cuestiones laborales, salieron de país. Sin embargo, las experiencias organizativas crecieron sin el auspicio directo del sector público; e inclusive varias de ellas se mantienen vigentes hasta la actualidad: Centro Cultural Pacha Callari, Alquimia Teatro, Taller de Comunicación Popular, Nueva Esperanza Juvenil entre otras, sustentadas en apoyos personales y locales, para mantener sus actividades y proyectos. El Teatro de La Guaba y el FS, se fortalecieron por su vigencia y permanencia como oferta escénica contestataria en la ciudad y por su papel determinante como eje aglutinador de otras experiencias artísticas y artistas emergentes.

En esta conexión con el FS implementamos el “Primer Encuentro de Artes Plásticas AL SUR”, el 2 de julio del 2002, en las aulas de la Iglesia de la Magdalena. Participaron en esta muestra artistas nacionales e internacionales provenientes de Perú, Bolivia y Colombia. En el 2003, creamos el Primer Encuentro de Arte Urbano al zur-ich (EAUAZ) para incidir en diferentes espacios públicos; por ejemplo: centro comercial El Recreo, Plaza de la Independencia, Parque de la Magdalena y el sistema de buses urbanos, fueron el soporte para los distintos artistas participantes en ese año.

Esta primera experiencia de trabajo la orientamos al desarrollo de una metodología de interrelación entre artista-comunidad-espacio urbano, con el objetivo de

crear ambientes adecuados para la creación colectiva y colaborativa en una comunidad, en lugares, contextos y problemáticas específicas para las artes visuales. Cuestionamos la centralidad del artista y las prácticas artísticas, enfatizando en los procesos de creación y no solo en el objeto estético. Esta lógica de trabajo de por sí, empezó a aportar al fortalecimiento de redes de solidaridad, intercambio, micro economías, circuitos comunitarios de difusión y capacitación a través de pedagogías creativas. Reposicionando el sentido vivo de las artes.

Como dice Nelson Ullauri, no solo esta experiencia, sino las del conjunto de la RCS, buscan conectar el arte a la vida, conectarse con la cotidianidad de la gente y no separarla. Esta particularidad se da frente a una visión mercantil y universalizante de la cultura que se vuelve impositiva y niega la realidad y existencia de los procesos culturales comunitarios, que viven también sus propias contradicciones en determinados momentos de sus procesos. Esa visión técnica y administrativa para el manejo cultural se hizo presente cuando una parte de las organizaciones, por su gestión propia, empezó a financiar sus proyectos en el sector público. Lo que evidenció la precaria y vulnerable situación laboral de nuestro sector cultural y artístico: facturas no pagadas a tiempo, acuerdos incumplidos, condiciones de participación injustas, irrespeto al trabajo profesional de los artistas, sobreexplotación, participación instrumental, y la falta de espacios laborales. A pesar de esta realidad conocida, cuestionada y muchas veces aceptada por varios actores culturales, el ímpetu creativo, el compromiso con uno mismo y la sociedad no decayó en el caso del Sur.

Paulina León, en su texto sobre las memorias del Primer Encuentro Iberoamericano sobre arte, trabajo y economía, menciona que el arte en el país sobrevive gracias a los artistas y emprendedores culturales, que desde la autogestión hicieron frente a la dolarización: “Nuevos espacios con sus respectivos programas de exposición y pensamiento, y espacios transitorios como festivales, encuentros, laboratorios y residencias, han permitido que la producción artística salga de los talleres y escritorios de los creadores y sea ejecutada, expuesta, difundida y socializada con un público local” (Arte Actual 2012, 10). Aunque esta reflexión se hace referente a las artes visuales, corresponde también al teatro, la música y a los procesos culturales en comunidad. Aquí es posible observar una actitud crítica de los artistas y gestores, quienes antes que

replegarse sobre lo que hicieron buscan expandir su incidencia fomentando otros públicos y circuitos, no solo para reproducir, sino para producir otras formas de relación con las artes, la gestión y la organización.

La realización de la **Asamblea de las Culturas del Sur del 2005**, en el Colegio Fiscal Amazonas, es otra muestra de ese giro del lugar de enunciación de la discusión política de la cultura. Y volvió a mostrar la capacidad de los procesos organizativos de la urbe para promover espacios interculturales de encuentro para proponer políticas culturales basadas en las experiencias de la organización barrial. Esta asamblea intersectorial planteaba analizar los vacíos y aciertos en el cumplimiento de los objetivos en la gestión de cada actor cultural comunitario, conocer el número de proyectos y su nivel organizativo. Aquí se enfatizó nuevamente en la necesidad del trabajo en Red propuesto desde 1997. La Asamblea registró 200 representantes⁶ de distintos espacios culturales, más las organizaciones adjuntas a la RCS (Ullauri. 2005).

A pesar de los compromisos que fuimos adquiriendo como organizaciones, la consecución de los objetivos planteados en el PPDCS, no se estaban cumpliendo sobre todo, el oficializar la creación de la RCS para dotarla de una estructura que legitime su existencia. Haciendo una lectura actual, probablemente no era necesario, porque varios líderes ya habían realizado un compromiso tácito, lo que en realidad faltaba era clarificar cuáles serían los beneficios de estar en un proceso como este. Las organizaciones que permanecieron fueron aquellas con una visión a largo plazo de sus procesos. Las más mediáticas se alejaron naturalmente del proceso. Para enero del 2006, se convocó a un nuevo taller para avalar el espacio de representatividad que ya acarreaba la RCS. Para sintonizar con las metas del PPCDS se reactualizó el Plan Operativo con una meta hacia el 2006; sin embargo, varios representantes manifestaron su preocupación por ser absorbidos, perder su identidad, y los procesos y la experiencia acumulada ante un organismo macro como se perfilaba la RCS.

Por este motivo la RCS mantuvo ese carácter flexible como organización y se mantuvo como iniciativa de hecho. Al igual que el CCS, la RCS se estableció como una instancia de encuentro e intercambio de propuestas artísticas y de gestión cultural,

⁶ Comité barrial El Carmen, Colegio Vida Nueva, Colegio Amazonas, Parque Italia, Asocine, Taller Intercultural Universidad Simón Bolívar, Federación de Barrios de Carcelén, Asamblea Popular Villa Flora, Gremio De Constructores de Guitarras de Pichincha, Universidad Salesiana, Fundación Patronato Municipal San José, Centro de la Experiencia del Adulto Mayor, Academia Yolanda Quimbita, Asociación de Ligas Deportivas Barriales de Pichincha entre los que podemos nombrar por ahora.

manteniendo su vigencia desde los hechos y desde las acciones tangibles. De ahí que, cuando a los actores se les preguntaba respecto a la figura jurídica de la RCS, respondían:

... no somos corporación, fundación u ONG, somos la RCS. Una propuesta materializada entre vecinos, organizaciones, grupos y proyectos, participando voluntariamente del espacio de trabajo a título personal y/u organizacional generado desde un ámbito de diversidad social y cultural, interdisciplinario e intersectorial, intercambiando experiencias y buscando nuevas soluciones a las limitadas ofertas culturales y a las problemáticas urbanas del Sector Sur de Quito (Red Cultural del Sur 1997).

Esta fue una época de reuniones constantes. Creo, que había la necesidad de llegar a un nuevo proceso político del país y la ciudad, con instrumentos de gestión y orientaciones de políticas culturales actualizadas y claras. También se empezaron a mover lentamente potenciales perfiles políticos para insertarse en las elecciones siguientes, los que implicó un nuevo espacio de debate al interior de la RCS. Si bien su posición ha sido y es crítica a la política partidista, se abrió la discusión frente a un nuevo proceso que vivía el país, planteándose la interrogante de cómo hacerlo sin comprometer el discurso construido desde 1997.

En el 2007 se realizó el **Foro Sur** en la Universidad Salesiana del Sur. Experiencia valiosa porque se empezó a trabajar las primeras cartografías culturales del sector y se incentivó al fortalecimiento de la recuperación de la memoria histórica del sector. En este mismo año representantes de la RCS intervienen en el Taller de estudios interculturales de la Universidad Andina Simón Bolívar exponiendo procesos, proyecciones y perspectivas culturales. Esta participación desembocó en la organización de la Asamblea de las Culturas para formular políticas culturales con miras a la nueva Constitución del Ecuador del 2008.

2.2 Las organizaciones de la Red Cultural Sur en sus procesos de conformación

La intención de crear una organización cohesionadora pero a la vez abarcadora, del tipo de la RCS, resultaba inquietante y no respondió a la constante movilidad de las organizaciones en el sur, y sobre todo, a temores de ser utilizados instrumentalmente. Miedos heredados de los procesos políticos anteriores. El tiempo fue determinando y aclarando el propósito de la RCS de ser un espacio de encuentro y canalizador de

demandas (exigencias) políticas y culturales. No un ente que gestione presupuestos; esta particularidad ayudó a catalizar la permanencia de los grupos. En un espacio abierto, móvil, transitorio, intercultural e interdisciplinario es difícil encontrar respuestas a los problemas coyunturales. Se requería de constancia para compartir, trastocar y proponer otras formas de comprensión y relación sobre la producción artística, política y cultural. Los que nos quedamos sabíamos que clarificar el trabajo en red, mediar problemas, consolidar redes de circulación, y formar públicos llevaría y lleva tiempo, porque no es algo que se construye de la noche a la mañana. Y regresando a ver atrás, entiendes, que la gente que se quedó y permanece, son los herederos de las luchas políticas del sector, gente que se planteó proyectos de vida nada coyunturales, gente que ve la acción cultural como parte de la vida misma, y no como una especialidad separada de ella. Es gente, que más allá de la existencia o no de la RCS, seguirán con su lucha.

Tres son los momentos en los que la RCS como proyecto ha aglutinado la participación social. EL **primer proceso de 1997-1998**⁷, en el que las organizaciones emergentes elaboran el PPDCS, un llamado diferente a dialogar desde una perspectiva de interculturalidad. Como encuentro y posibilidad de elaborar políticas culturales participativas desde la experiencias organizativas de los barrios: representantes barriales, colectivos culturales y artísticos, empresarios del Sur, sector educativo, militares y el sector público (Ver anexo 11-15). El **segundo proceso 2000-2007**⁸, se socializa a un

⁷ **Barrios y representantes:** Chimbacalle / Luis Rodríguez, Yaguachi / César Almeida, Ciudadela México / Nepalí Andrade, Diana Paz, Ana Lucía Bravo, Unión de barrios La Colmena / Gonzalo Guanochoy, Orlando Carrera, Miguel Acosta, Jorge Tipán, Asociación 17 de junio / Luis Almeida, Esfuerzo y Lucha / Luis Pruna, Solanda / Yolanda Morales, Urbanización Santiago / Vinicio Cevallos, Jhony Díaz, Barrio Víctor Cornejo / Marcia Carrera, Barrio Franco Méndez / Marco Hidalgo, Barrio La Cocha José Chora, Teniente Hugo Ortiz / Holger Vásquez, Asociación de Barrios del Sur / Luis Luna, Marco Álvarez, Francisco Vaca, Luis Echeverría, Raúl Parra, Josefina Caicedo, Esturado Vásquez. **Organismos no gubernamentales:** Asociación Cristiana de Jóvenes / Hermel Mendoza, Luis Castro, Grupo Juvenil “Manos abiertas” / Edison Pineda, Fundación para el desarrollo de Cotopaxi / Edwin Muñoz, Fundación Tierra Nueva / Marco Ruano, Grupo “Nueva Esperanza Juvenil” / Jorge Maila, Daniel Oñate, Paul Chamorro. **Organismos gubernamentales:** Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” / Galo Mora, DMQ. Dirección General de Educación y Cultura / Hernán Rengifo, Consejo Metropolitano / Oscar Ayerbe, Brigada Militar Pichincha / Tente. Mauricio Pavón. **Instituciones educativas:** Colegio Amazonas / Edgar Salazar, Héctor Valencia, Rogelio Housse, Universidad Central / Vinicio Ortiz, Patricia Vásquez, Carlos Vallejo, Colegio Tarqui / Patricio Alvarado, Instituto Pérez Pallares, Rafael Soria, Diana Cobo, Escuela Sagrados Corazones / Lolita Vásquez, Colegio Vicente Rocafuerte, Mauro Espinoza, Colegio Consejo Provincial / Saúl Chasi, Escuela Velasco Ibarra / Guadalupe Rivadeneira. **Trabajadores de la cultura:** Pintura / Alfonso Endara, Alex Jaramillo, Ivonne López, Música / Jorge Pauta, Escultura / Gonzalo Meneses, Teatro / Patricio Estrella, Geovanni Vásquez, Guido Gómez, Marcelo Chango, Comunicación Social / Freddy Simbaña, Radio Difusión / Olga Zhingre, Marcelo Chango, Tercera Edad / Luz María Vaca, Cine / Navin Costa, Edmundo Guerra, Danza / Patricia Cobo, William Marín, Jaime Robalino, Centro Cultural del Sur / Nelson Ullauri, Janeth Chiriboga, Mónica Mosquera, Edmundo Longo, Oscar Llerena, Edison Duque, Geovanny Castro, Cristian Castro, Manuel Portilla, Carlos Benduma, Edmundo Guerra, Jaime Freire. (Red Cultural del Sur 1997)

⁸ **Organizaciones:** Centro Cultural del Sur, Taller de Comunicación Popular, Alquimia Teatro, Corporación Cultural al Sur del Cielo, Corporación Machangarilla, Centro Cultural Chilibulo, Centro Cultural Pacha Callari, Festival del Sur, Semblanza Latinoamericana, Colectivo Teatral Entretelones, Danza América, Nueva Esperanza Juvenil, AL ZUR-ICH Encuentro de Arte y Comunidad / Colectivo Tranvía Cero, Kespues Arte Contemporáneo, Centro Cultural Néstor Negrete, Arte En El Trole, Rocker Magazine, Más allá del Panecillo, La Pirueta, Biblioteca del Sur, Edad de la Cebra, Centro Cultural Sentimiento Ecuatoriano (Lloa), Laila Dancers, Taller de Arte La Playa, Daquilema Colectivo Cultural, Debora Expresiones Juveniles, Asoescena, Viva

nuevo grupo de organizaciones; el PPDCS en el seno de la Asamblea de las Culturas del Sur de Quito, realizada en el Colegio Fiscal Amazonas, en diciembre de 2005. En este período la afluencia de organizaciones temporales se dinamiza, mientras que las más estables ven como sus integrantes empiezan a generar nuevos procesos organizativos, posibles, porque los más jóvenes buscan sus propios procesos distintos, o porque afloran diferencias al interior de la organizaciones: Alquimia Teatro, dio paso a Débora Expresiones juveniles, Alternativa Sur, C3, Viva Comunicación. De Nueva Esperanza Juvenil, se crearan otras agrupaciones: Taller de arte Fénix, que después se llamará Taller La Pirueta, y el colectivo La Barca.

De este nuevo proceso que va madurando a partir del 2007⁹, van quedando las organizaciones más estables y se juntan otras: el Centro Cultural Umacantao, Corporación Tiempo Social, Taller de Investigación Teatral, Colectivo Malajunta. En este nuevo período, la RCS con más claridad política y organizativa, da inicio a un recambio de liderazgos. Con el aval de la RCS, las organizaciones pudimos mantener ciertos financiamientos para mantener los procesos; sobre todo, del DMDQ, superando una temporada larga de tensión por el discurso contestatario que mantuvimos siempre. Con el Gobierno de la Provincia había una diferencia; al menos los primeros años de la década del 2000, tuvieron claridad en el apoyo a los procesos comunitarios empezando desde el respaldo a las expresiones rockeras. Esta relación luego se fragmentó por el enfoque cultural que los encargados (as) de la cultura de entonces decidieron dar.

comunicaciones, Red Cultural del Norte, AVI Producción Audiovisual, Asamblea de las culturas (Valles Nor-orientales de Quito), Fabrica Rock, Natural Fest, C3. **Barrios:** La Magdalena, Chilibulo, La Magdalena, San Bartolo, La Magdalena, El Carmen, Ferroviaria, Cda. México, Luluncoto, Machachi, Sistema Trolebús, Villaflores, El Calzado, Ferroviaria Baja, Sta. Rita, Chillogallo, Valle de Lloa, Quito Sur, El Panecillo, El Transito, Cotacollao, Solanda, Tumbaco, El Pintado, Turubamba. **Representantes:** Nelson Ullauri, Marcelo Rodríguez, Carlos Vizúete, Diego Brito, Freddy Simbaña, Lourdes Rojanos, Rosendo Yugcha, Patricio Guzmán, Raymond Duque, Édison Analuisa, Oscar Calvopiña, Samuel Tituaña, Rodrigo Viera, Francisco Criollo, Pablo Sefla, Pablo Rodríguez, Freddy Heredia, Christian Aslalema, Zulma Chato, Diego Viturco, Gustavo Osejo, M. Lourdes Espinosa, Carlos Chicaiza, Patricio Sefla, Daniel Pazmiño, Patricio Luján, Carlos Vizúete, Javier Herrera, Antoni Losada, Marco Ullauri, Freddy Achi, Max Jiménez, Christian Vicente. (Red Cultural del Sur 1997)

⁹ **Organizaciones:** Alquimia Teatro, Centro Cultural del Sur, Corporación Machangarilla, Centro Cultural Pacha Callari, Festival del Sur, Nueva Esperanza Juvenil, AL ZUR-ICH Encuentro de Arte y Comunidad, Arte En El Trole, La Pirueta, Edad de la Cebra, Centro Cultural Sentimiento, Ecuatoriano (Lloa), Taller de Arte La Playa, Daquilema Colectivo Cultural, Débora Expresiones Juveniles, Viva comunicaciones, AVI Producción Audiovisual, C3, Centro Cultural Umacantao, Taller de Investigación teatral, Corporación Tiempo Social, Colectivo Malajunta. **Representantes:** Carlos Vizúete, Nelson Ullauri, Freddy Simbaña, Rosendo Yugcha, Patricio Guzmán, Oscar Calvopiña, Samuel Tituaña, Pablo Almeida, Pablo Sefla, Christian Aslalema, Diego Viturco, Gustavo Osejo, Carlos Chicaiza, Patricio Sefla, Daniel Pazmiño, Carlos Vizúete, Antoni Losada, Christian Vicente, Iván Pino / Teresa Ramos, Bolívar Bautista, Roberto Guerrero, Luis Villarreal. **Barrios:** Turubamba, Villaflores, Chilibulo, Ferroviaria, Sistema Trolebús, El Transito Chillogallo, Valle de Lloa, El Panecillo, Jardines del Sur, La Santiago, Solanda, Chimbacalle, Chilibulo, La Mena 2, Chillogallo.

Resultaba que el Sur en el que trabajábamos durante décadas ya no era el Sur. Al final Quito es de todos, según esta visión. Eran los manejos políticos y los intentos de desmovilización del proceso RCS. Impacto que se apreció en la reubicación de muchos gestores del GP, porque se volvieron críticos a las nuevas políticas que dieron la espalda a las organizaciones de la RCS.

Al final, los temas de financiamiento, también empezaron a generar conflictos entre las organizaciones; y más aún los conflictos políticos, porque la RCS decidió, previa aceptación de mayoría, apoyar el proceso político de Alianza País. El tema duró muy poco, puesto que uno de los perfiles postulados para representar políticamente la RCS, no supo responder con congruencia al contexto que le apoyó. Conflicto al que se sumó la creación del Ministerio de Cultura, absorbiendo competencias culturales de los GADS. Significó el recorte de pequeños presupuestos que se gestionaban en municipios, gobiernos de provincia, etc. La RCS, continuó dinamizando el quehacer cultural en la ciudad a través de plantones, nuevas asambleas culturales, y el inicio de conexiones con experiencias organizativas similares en Latinoamérica. Con el movimiento de Cultura Viva Comunitaria, y con nuevos procesos organizativos en la ciudad de Quito y el país. Queda pendiente el reflexionar con más profundidad esta nueva década de incidencia y reposicionamiento de la Red.

De estos dos momentos recojo la riqueza de estas experiencias, a partir de entrevistas realizadas por mí y por otros investigadores; conversaciones informales, textos, y la vivencia propia de una memoria breve, de un conjunto de organizaciones que han estado temporal y aleatoriamente en constante participación en el proceso de la RCS.

El Taller de comunicación popular (TCP) creado en 1978 y liderado por Marcelo Rodríguez (músico y docente) cuando éste formaba parte del movimiento juvenil en la iglesia Cristo Resucitado de la Ciudadela Quito Sur. En 1980 íntegro del Movimiento Cultural Tierra Libre, organización contestaría frente a la realidad política que vivía Latinoamérica y el país; y en 1984 el TCP alcanzo su personería jurídica y es considerado la primera organización cultural del Sur, según Rodríguez.

Las primeras acciones que desarrollaron, se relacionaron con las artes escénicas y los campamentos vacacionales. Estas actividades se tornaron políticas y empezaron a

implementar talleres sobre la realidad política del país intercalando sus actividades con cines-foro, encuentros juveniles y festividades. Actividades políticas por las que fueron objeto de persecución en el gobierno de León Febres Cordero, lo que causó la desarticulación de su proceso. En 1986, publicaron un periódico semanal y una revista sobre la organización cultural; y a partir de 1995, sus actividades se centraron en la música. En el 2004, formaron la orquesta infanto juvenil Sur-Quitús, y actualmente, trabajan con la denominación Tierra Libre.¹⁰ (Moncayo 2012) (Moncayo, Participación social de actores culturales. La red cultural del sur 2012)

El Centro Cultural Pacha Callari (CCPC) es uno de los referentes importantes en cuanto a trabajo y proceso cultural comunitario. Tiene una experiencia de 20 años de labor contante, tiempo en el que ha logrado formar una escuela de artes, en la cual, todos los sábados imparten pintura, música y danza para niños, jóvenes y adultos. Cuentan con un grupo musical (IRK), emprendimientos relacionados con servicios de catering, economía social; festivales como Manos Libres, Guambras Pilas Defensores de la Naturaleza, desarrollado anualmente.

El proceso del CCPC inicia en la década de los '80, y desde 1993, cuenta con personería jurídica. Víctor Quimbíta e Iván Chanatasig son parte de los procesos iniciales de este proyecto. Víctor, aportaba desde su experiencia organizativa aprendida en el movimiento obrero; Iván compartía la doctrina socialista, y en ese entorno también estaba la experiencia del Padre Vázquez, con la teología de la liberación. Otros referentes culturales que aportaron a la creación del CCPC fueron los grupos Raza Brava y Los Caminantes, quienes hacían teatro de la calle y campamentos vacacionales. A través de la música Rosendo Yugcha, uno de sus líderes actuales, relata que se juntó al CCPC, pero al igual que muchos jóvenes que se vinculaban a la cultura, Rosendo también se inició como animador y catequista de la iglesia.

El objetivo del CCPC era crear un espacio que responda a las necesidades culturales del sector y visibilizar las manifestaciones culturales heredadas de sus abuelos nativos de la provincia de Cotopaxi. En los años 80 y 90, miembros del CCPC se relacionaron activamente con los sectores que propugnaban reivindicaciones sociales: movimiento indígena, religiosos, políticos y obreros. Mientras el CCPC une sus fuerzas

¹⁰ Moncayo Gabriela, *Taller de comunicación popular*, Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Marcelo Rodríguez. Quito. 2012.

a las del CCS; y, ambas se vinculan a la gran red cultural de organizaciones en el sur (Yugcha. 2015).

La Escuela Andina Amauta (EAA): se fundó en septiembre de 1999 en el barrio Oriente Quiteño, cuando se celebraba las fiestas del Koya Raymi, es decir cuando se siembran las semillas y se venera a todo lo que es femenino. Está constituida como una organización de hecho, desde su accionar sociocultural activado en el sector de la Ferroviaria Alta. Los procesos culturales que ellos han desarrollado son compartidos con los vecinos del Oriente Quiteño, y otros grupos organizados de la ciudad y sus cantones aledaños. Toda su labor va en función de la defensa del derecho a la vida, la paz, el respeto universal entre todos los seres vivos del planeta. Según José Chanatasig y Laura Taxi, el nombre de la agrupación proviene del quichua, que traducido al español sería: el que conoce, el sabio y maestro.

Los Amauta llevan más de diez años de compartir y de gestionar actividades sociales y culturales a nivel comunitario, en medio de las dificultades por la implementación inadecuada de las políticas culturales del gobierno central y seccional. Para José Chanatasig es esencial “la autonomía de vida grupal”, que se sustenta en el apoyo desinteresado de vecinos, artistas, gestores culturales y de otros espacios que creen en los principios de la escuela. Las actividades que realizan son multidisciplinarias: danza, música, artes escénicas, talleres, funciones artísticas, convivencias e intercambios. A partir de esta labor recopila, comparte y difunde la información de carácter andino principalmente¹¹. (Chanatasig 2015)

Festival del Sur (FS). El Teatro de La Guaba y el grupo Entretelones formado desde 1997, e integrado en ese año por Patricio Viteri, Rocío Pérez, Judith Salas, Paúl Puma y Patricio Guzmán. Fue la antesala de lo que sería el FS. Patricio Guzmán y Raymond Duque, integrantes del segundo elenco de Entretelones, toman la experiencia del festival internacional de teatro comunitario de Varadero–Argentina, al que acudieron en el año 2000. La propuesta busca replicar en el Sur de Quito esa experiencia de teatro comunitario. Teniendo en cuenta la oferta mínima de festivales que existía en el sector, todo lo que pasaba se realizaba en el centro y norte de la ciudad: por eso, la idea de

¹¹ Chanatasig, José, entrevista de Samuel Tituaña. *Escuela Andina Amauta* (Junio de 2015)

descentralizar y hacer algo significativo en el Sur. A este proyecto se sumó el colectivo Luna Sol con América Paz y Miño y Anahí Veintimilla, en el año 2001.

Promovieron la idea de un arte abierto para toda la comunidad. La obra artística trascendiendo su campo específico del arte hacia la movilización y la descentralización de las actividades y procesos en la ciudad. El FS se suma a la RCS, porque comparte la idea de concretar un espacio de encuentro del trabajo estético, político y social de los hacedores de la cultura en el Sur; fortalecerse organizativamente; hacer visibles sus propuestas y discusiones en el entorno del arte y la comunidad.¹² (Guzmán. 2015)

Arte en el Trole, es una plataforma de gestión mixta para la difusión y producción de las artes en general. Esta iniciativa fue promovida por Nelson Ullauri a través de un convenio con el Sistema Trolebús. En el 2006 pone en marcha este nuevo proyecto. El equipo de trabajo lo conforman artistas y gestores de varias organizaciones adjuntas a la RCS: Carlos Vizúete, Rodrigo Viera, Daniel Pazmiño, Max Jiménez, Mónica Coba, Cristian Vicente y Pablo Sefla.

El Sistema Trolebús se transformó en un espacio alternativo y de fácil acceso del usuario a las manifestaciones artísticas. Las muestras no solo se centraron en la presentación en un sitio estático, en un determinado momento, los proyectos empezaron a interactuar con los usuarios en las paradas y al interior de los buses. Interpelando al usuario, con el arte, en su desplazamiento diario. La adhesión de Arte en el Trole a la RCS se da en términos prácticos, al ser parte de la RCS, puede acceder a apoyos logísticos y presentaciones, aunque es una plataforma que convoca diversas prácticas artísticas, también aporta al fortalecimiento de los procesos políticos. (Moncayo, Participación social de actores culturales. La red cultural del sur 2012)

Umacantao Teatro (UT) Tres generaciones han venido trabajando en el arte desde Rómulo Pino Alvear (pintor) y Carmela Suárez (pianista). Estos dos personajes promovieron la creación de la galería de arte Kitwa, en 1962; e impulsaron todas las áreas del quehacer artístico. En este ambiente se expresan sus hijos Bruno, poeta y creador del teatro de la calle, e Iván, actor, poeta y pintor; apoyando este movimiento, considerado el más importante del siglo pasado.

¹² Guzmán., Patricio., entrevista de Samuel Tituaña. *Festival del Sur* Quito, (2015). También se ha tomado como referencia la entrevista realizada por Gabriela Moncayo en el 2012.

Iván renuncia a la carrera de medicina en la Universidad Central del Ecuador para seguir a su hermano. Escribe obras para teatro: El inmigrante, Tylenol extra fuerte y Tiwintza o ti mato; y ensayos acerca del teatro de la calle, y Maquinaria de nueva gobernabilidad. Teresa Ramos e Iván Pino en 1984 conforman el grupo La Tortuga Veloz. Ramos, en este periodo escribió El Torero machi-machi y El Millonario. Posteriormente crearán la agrupación Umacantao Teatro. Actualmente, esta generación de artistas tiene nuevos protagonistas, sobre todo en la música: Juan Pino Oberholzer, Iván Pino Ramos y José Yépez Pino; quienes conforman Quemando palabras, agrupación musical que mantienen proyectos de colaboración con artistas europeos.

El trabajo de Iván y Teresa siempre ha estado comprometido con la comunidad y ha sido de corte político. El Centro Cultural Umacantao funciona en la casa de Iván y Teresa, en el sector Chimbacalle. Provocadores de la política y las artes, se han centrado en el teatro popular, poesía, política y filosofía. En su actual espacio, comparten con la comunidad, múltiples actividades culturales, desde talleres de filosofía, cine foro y títeres¹³. (Ramos. 2015)

Al Sur del Cielo (ASC) Uno de los primeros referentes de este movimiento se remonta a 1972, año de uno de los primeros conciertos en la Concha acústica. El año 1987 constituye un hito, pues, desde este año, el concierto de la Concha Acústica del 31 de diciembre se volverá emblemático en la escena del rock nacional. "TRANSILVANIA CLUB", es la primera denominación con la que apareció el movimiento y alrededor del cual se formó el colectivo juvenil. "ROCK POR LA VIDA", fue la denominación de un concierto anual que duró 5 años, y con el cual se conoció este proceso.

Posteriormente se conocerá el proceso como "LOS DEFENSORES DEL ROCK", el cual adquiere un sentido social e inicia un dilatado período creativo; cuyo impacto se evidencia en un sin número de propuestas musicales inéditas. Varios de los integrantes de este movimiento fueron parte, en 1997, de la conformación del CCS, pero es en el 2002, cuando se suman como movimiento a la RCS. Esta plataforma no solo ha aportado a la difusión y circulación de la producción musical del rock nacional, sino también, a la construcción de políticas, de prácticas de gestión cultural, y a reflexionar sobre las problemáticas de la ciudad, los jóvenes, y las culturas urbanas en los espacios

¹³ Ramos, Teresa. Entrevista de Samuel Tituaña. *Centro Cultural Umacantao* (2015).

de la Semana del Rock; con conferencias, talleres y espacios de capacitación para el público. Su trabajo es importante, pues contribuye a fortalecer el discurso político y cultural del Sur.¹⁴ (Castro. 2009) Fueron parte del proceso de la RCS hasta el 2011.

Corporación Machangarilla (CM). Esta iniciativa fue dinamizada por Freddy Simbaña (Docente e Investigador) en el año 2000. Cabe señalar que Simbaña es uno de los actores culturales, que desde 1996, apoyó al proceso de conformación del CCS y del movimiento del Sur. En el año 2000, conformó Machangarilla, con el objetivo de promover la reconstrucción histórica de la parroquia de la Magdalena y de las Comunas Chilibulo, Marcopamba y La Raya.

Otros objetivos planteados por Machangarilla fueron: potenciar a los pueblos de la ciudad, liderar procesos organizativos en el campo de la memoria y el patrimonio, suscitar demandas de reconocimiento, visibilizar la identidad, abrir sistemas de participación local, recuperar, posicionar y darle valor a la memoria colectiva de la Magdalena; recuperar la Quebrada de los Chochos. Simbaña, respecto a la RCS, dice que es una instancia organizativa que busca el reconocimiento de derechos culturales y se constituye en una plataforma intercultural por la diversidad de experiencias organizativas, procedencias, prácticas artísticas, definiciones políticas e ideológicas. Este espacio de articulación organizativo de las distintas experiencias culturales comunitarias se puede constituir en una base o metodología para un trabajo de la gestión pública con el objetivo de construir formas de participación incluyentes y equitativas. Si bien la RCS ha sido un apoyo logístico, es también, un espacio de representación cultural, social y política.¹⁵ (Simbaña. 2015)

Nueva Esperanza Juvenil (NEJ). Nace en 1997, con los procesos organizativos de la iglesia de Barco en la Ferroviaria Baja. Sus integrantes eran jóvenes interesados en las actividades artísticas, como Jorge Maila, quien fue uno de sus líderes iniciales. La posta lo tomó Oscar Calvopiña, joven formado en el proceso. Actualmente, el NEJ está liderado por Neneyo Maila. Este proceso se caracteriza por el trabajo con los jóvenes y niños de ambos géneros que, para 1999, contaba con la participación de 50 jóvenes. Sus actividades se centraron en la creación e implementación de campamentos vacacionales;

¹⁴ Tituaña, Samuel. *Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista Cristian Castro integrante del movimiento Rockero Al Sur del Cielo*. 10 de junio de 2009

¹⁵ Tituaña, Samuel, *Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Freddy Simbaña de la Corp. Machangarilla*, 2015.

un espacio en donde aprenden distintas expresiones artísticas: circo, teatro, artes plásticas, música, gastronomía, zancos. Por estas actividades fueron reconocidos como un grupo cultural. El resquebrajamiento de las relaciones con el párroco de la iglesia, hizo que el parque del barrio pase a ser el sitio de las reuniones.

En el año 2000, la Liga de fútbol Sixto Durán, les facilitó una de las instalaciones del estadio, donde desarrollan su actividad hasta la actualidad. El NEJ, fue una de las organizaciones que acompañó la conformación del CCS y la RCS, y se vinculó al proyecto Quebradas Vivas. Este vínculo aportó a la organización en el establecimiento de lazos de cooperación, intercambio cultural y laboral con los demás colectivos de la RCS. De este proceso nacieron otras agrupaciones: el grupo de Arte Fénix, que luego se llamará Taller la Pirueta; el colectivo cultural la Barca; y el festival de los Caporales, creado por Oscar Calvopiña.¹⁶ (Calvopiña. 2012) (Moncayo, Participación social de actores culturales. La red cultural del sur 2012)

Daquilema Colectivo Cultural (DCC). Se forma en el 2002 en el sector de Chillogallo, y toma el nombre de Fernando Daquilema líder indigea. Empezaron como un grupo de amigos del sector, que se juntaban para conversar y realizar actividades deportivas. Uno de sus primeros gestores es Juan José Curicama, luego aparecerán otros integrantes: Patricio Zefla, Juan Pablo Sefla y Diego Viturco. Estos jóvenes dicen que, a pesar de la existencia de muchos procesos culturales y de las subculturas juveniles, no existen espacios suficientes para los jóvenes. Esta realidad les motivó a trabajar colectivamente, con el objetivo de fortalecer el tejido social, a través de las artes escénicas, y los campamentos vacacionales.

En el 2007 conocen a Nelson Ullauri, y el proceso organizativo de la RCS, a la cual se unen por coincidir en los objetivos de fortalecimiento del tejido social. Ser parte del proceso posibilitó ampliar sus lazos organizativos, contar con un aval sólido ante la comunidad, crear lazos afectivos y trabajar de forma colaborativa para poder desarrollar sus proyectos; así como el alcanzar sus objetivos y resistir creativamente al poder; una manera distinta de hacer política. Crearon la Velada de Trova y Poesía, su primera edición la realizaron en el 2008, en la ABS. Las siguientes versiones se presentaron en el Teatro Prometeo y la Estación de Ferrocarril del Chimbacalle. De este proceso se

¹⁶ Moncayo, Gabriela. *Archivos Red Cultural del Sur y Nueva Esperanza Juvenil. Entrevista a Oscar Calvopiña de Nueva Esperanza Juvenil*, 2012.

constituyó el Colectivo Edad de la Zebra, que trabaja sobre los derechos juveniles con actividades en escuelas y colegios de la zona urbana y rural de Quito y de la provincia; el proyecto está a cargo de Diego Viturco.¹⁷ (Sefla. 2012) (Moncayo, Taller de Comunicación Popular 2012)

Débora Expresiones Juveniles (DEJ). Su gestor es Daniel Pazmiño, y el proyecto nace en el 2005, luego de tomar una capacitación en comunicación audiovisual en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Los objetivos de este proyecto se centran en el trabajo sobre los derechos juveniles. Se desenvuelven en colegios, en donde se imparten talleres de comunicación audiovisual, capacitaciones en el manejo de equipos, construcción de guiones y actuación.

Su vínculo con la RCS se dio por medio de Alquimia teatro, y también, porque compartían principios, objetivos e ideales con Nelson Ullauri. Resaltan los lazos afectivos y de amistad fomentados entre los representantes de las distintas organizaciones. Lo que facilita un constante intercambio de conocimientos y servicios entre proyectos, además, una dinámica de ayuda mutua y colaboración, en lugar de actitudes competitivas. Según Pazmiño, las organizaciones de la RCS al haberse mantenido en el transcurso del tiempo, han obtenido un reconocimiento social. El generar este proyecto, les ha significado conocer a una diversidad de actores culturales, crear un intercambio y establecer contactos en barrios.¹⁸ (Pazmiño. 2012) (Moncayo, Participación social de actores culturales. La red cultural del sur 2012)

Taller de arte la Playa (TP); su gestor es Carlos Chicaiza, y su labor se inicia en los años 90 en el barrio del Panecillo. Desde 1991, realiza el festival de cometas y campamentos vacacionales. Ha coadyuvado en esfuerzos para la creación de un centro de atención a niños, con la intención de incrementar la calidad de vida y la seguridad del barrio a través del arte, ya que el sector tiene altos índices de delincuencia. Desde el 2009, el festival de cometas se realiza en distintos lugares del país, y desde el 2010, organiza la feria Quito Por ti y por mí, destinada al expendio de productos confeccionados por personas con discapacidad.

¹⁷ Moncayo, Gabriela. *Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Patricio Sefla de Daquilema Colectivo Cultural*, 2012.

¹⁸ Moncayo, Gabriela. *Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Daniel Pazmiño*, 2012.
http://arteurbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublico-martin_29.html

Los objetivos de esta propuesta son generar espacios solidarios; unificación, y conciencia sobre estas problemáticas sociales, para poder resolverlas. En el 2006, conoce el proceso organizativo de la RCS, a través del proyecto de Arte en el Trole. Participa de la idea de rescatar y posicionar los valores de trabajo comunitario, y la posibilidad de articulación de una red que dinamice la producción cultural para la transformación social. (Chicaiza. 2012) (Moncayo, Participación social de actores culturales. La red cultural del sur 2012)

Kespues Arte Contemporáneo (KAC), en el año 2005, empieza su vínculo con la RCS, a través del proyecto Arte en el Trole. Rodrigo Viera, es el gestor de este proceso, quien cuenta con 25 años de experiencia en el trabajo de las artes visuales. En este trayecto se involucró con el Festival del Sur, con Mishqui-public y Al zur-ich. Desde su gestión personal ha implementado el Festival de Artes Visuales Contemporáneas ECUA-UIO, Wacho Intraterrestre, Revista de arte Katalizador. Comparte orientaciones con la RCS, centradas en la dinamización de espacios de encuentro entre artistas, productores, gestores, investigadores que comparten ideas, experiencias y las ponen en común. Estas orientaciones han producido un nivel de cooperación contante en distintas áreas de la labor cultural y artística. También es un apoyo constante, y un espacio para conocer otras experiencias, y a la vez, valorar el trabajo propio (Viera. 2015).

Encuentro de Arte Urbano al zur-ich (EAUA). Este proceso lo dimos inicio en el 2003, con el taller La Mancha Social Club, de Pablo Almeida y Carla Villavicencio; y Akaros taller de arte de mi proceso personal (Samuel Tituaña). Durante el 2000 y el 2002, mantuvimos labor e incidencia en la ciudad con proyectos como: Transmigración, Señal 1, Pagando Piso II, Espacio Centro de Arte. Conjuntamente con Patricio Guzmán en el 2002 realizamos un trabajo de fusión de teatro y la plástica. Finalizado este proyecto, montamos la exposición de artes plásticas dentro de las jornadas del Festival del Sur.

El montaje se realizó en la escuela adjunta a la Iglesia de la Magdalena. El siguiente año se intentó re-editar la muestra, pero no se nos facilitaron las aulas, por lo que decidimos seguir trabajando en el espacio público sumando a la comunidad como participante activo. Desde este vínculo conocimos los procesos organizativos de la RCS.

En el 2003, oficialmente, se constituye el Encuentro de arte Urbano al zur-ich, y luego del 2004, Tranvía Cero, con la confluencia de otros artistas invitados. Además de las referencias estéticas y teóricas asumidas en la formación académica y en la formación independiente, el conocer los procesos comunitarios de las organizaciones de la RCS, aportó a desarrollar un método de trabajo en el que prima la interrelación del artista-comunidad-espacio público.

Gracias a la nueva conexión se logra una mejor organización con la cual se alcanza una colaboración estrecha para impulsar el proyecto, con la construcción de nuevos sentidos, significados y símbolos en aras de reorientar el arte y la cultura. Así se democratiza el proceso creativo, productivo y todo el conocimiento que desarrolla con las experiencias comunitarias (Encuentro 2015).

Alquimia Teatro (AT). Se crea en 1997, en los procesos de las comunidades eclesiales de base, en el barrio de Turubamba Bajo, en donde se reunían, según Carlos Vizúete, alrededor de 60 jóvenes de distintos barrios. Su objetivo era hacer arte desde la realidad cotidiana, y se identificaban con las luchas sociales desde donde aportaron a distintas organizaciones. Su teatro tiene referentes religiosos católicos (vía crucis por ejemplo) sociales y culturales. Su método de trabajo es la creación participativa, es decir, cada integrante crea y dirige sus propias producciones al interior del grupo. Bajo este método crearon alrededor de 20 obras.

En el 2005 fueron invitados por el Festival del Sur para presentar su obra Circo, producto de esta participación conocen y se suman al proceso de la RCS, identificándose por la valoración del arte en el campo social. Del 2005 en adelante recibieron a artistas internacionales en su barrio: Marie Kitchner (Alemania) y Gabriel Sasiambarrena (Argentina), quienes desarrollaron proyectos de arte y comunidad, en el Encuentro de Arte Urbano al zur-ich. Posteriormente, varios integrantes de Alquimia desarrollaron proyectos temporales y permanentes: C3, Alternativa Sur, Débora Expresiones juveniles. Al igual que otras experiencias, Alquimia, ha sido un espacio de formación artística con responsabilidad social y política, y un detonante de redes afectivas alrededor del barrio. El grupo ha colaborado con el Festival del Sur, Arte en el Trole, al zur-ich, Al Sur del

Cielo.¹⁹ (Vizuite. 2012) (Moncayo, Participación social de actores culturales. La red cultural del sur 2012)

Taller la Pirueta (TP). Inicialmente se denominaron Grupo de Arte Fénix, y se creó en el 2000 con varios ex integrantes del NEJ. En el 2004 asumen el nombre de Taller la Pirueta, y se centran en el teatro gestual. Su labor se desarrolla en espacios alternativos y en relación con instituciones públicas a las que ofertan sus servicios. Su objetivo se basa en generar propuestas artísticas con un fundamento estético; no solo buscan entretener, sino generar conciencia y conmover a sus espectadores. Fue entonces que Christian Aslalema, responsable de este proyecto, cuando todavía pertenecía al NEJ, conoció los procesos del RCS, y participó en ellos. Los integrantes de la Pirueta consideraron que articularse con la RCS facilitaría la generación de grandes proyectos artísticos. Conocieron y participaron del Festival del Sur; a partir de esta articulación se vincularon al FITE-Q. Christian Aslalema colabora con distintos proyectos de la RCS, lo que le permite estar ligado al contexto artístico del sur y de la ciudad, junto a su grupo. El Festival de los Muertos, es su última producción.²⁰ (Aslalema. 2012) (Moncayo, Participación social de actores culturales. La red cultural del sur 2012)

Taller de Investigación Teatral (TIT). Empezó a conformarse en la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, con estudiantes que tenían experiencia en el teatro callejero. Su propuesta planteaba un trabajo periférico, es decir, fuera del centro urbano. Su trabajo lo desarrollaban en el barrio del Comité del Pueblo, al norte de la ciudad. Uno de sus objetivos de investigación es indagar en un teatro que guste a la gente, concluyendo que es lo festivo lo que el público más aprecia, según sostienen Bolívar Bautista, Verónica Zapata y Leslie Aguirre, integrantes del grupo.

En el 2009 conocieron la RCS y se vincularon de forma activa, donde encontraron apoyo para el trabajo con la gente. El espacio facilitó conocer otros gestores culturales comunitarios y artistas con quienes han fortalecido sus procesos y han iniciado nuevos proyectos. Se destaca al mismo tiempo la importancia de este proceso organizativo porque construye una política de descentralización de los procesos culturales hacia los sectores periféricos. En general, su gestión la han realizado con ONGs, con el sector público y de manera independiente; su público objetivo son los

¹⁹ Moncayo, Gabriela. *Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Carlos Vizuite*, 2012.

²⁰ Moncayo, Gabriela. *Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Christian Aslalema*, 2012.

jóvenes y niños de las zonas rurales y urbanas que se encuentran en situación de riesgo. Su trabajo se desenvuelve en el campo del teatro, la cuentería y la gestión cultural.²¹ (Bautista. 2012) (Moncayo, Participación social de actores culturales. La red cultural del sur 2012)

AVI ESTUDIO (AE) es un proyecto y estudio audiovisual. Anthony Lozada, su gestor, viene del movimiento rockero Al Sur del Cielo. Desde 1997 en este proceso aportó en la logística para la organización de los conciertos en la Concha Acústica de la Villaflora. Ser parte de Al Sur del Cielo, le incentivó a crear su propia banda de rock “AL METAL” y conocer a Nelson Ullauri. Documentó el Festival del Sur del 2006, y ese trabajo le facilitó conocer organizaciones de la RCS e ingresar en el proceso. Se identifica con la RCS, porque procura establecer un diálogo entre organizaciones del Sur y de la ciudad, y es un espacio en donde es posible conocer gestores y artistas de distintas prácticas; encontrar ayudas, auspicios. En el 2008, aplicó a los fondos concursables del Ministerio de Cultura y Patrimonio, con el proyecto Telón de Acero, una revista audiovisual que preserva la memoria del rock ecuatoriano, cuya distribución ha llegado a nivel local e internacional; especialmente demandada por el sector migrante, que busca estar al tanto de los avances del rock nacional.²² (Lozada. 2012) (Moncayo, Participación social de actores culturales. La red cultural del sur 2012)

Corporación Tiempo Social (TS) creada en el 2007. Consideran que un proceso organizativo debe responder al tiempo social de la gente. Su especialidad es la gestión cultural comunitaria, la economía solidaria, además de desarrollar investigación, formación y movilización a nivel comunitario. La RCS, comentan, responde a la capacidad de desarrollar mecanismos de participación popular desde los barrios y la gestión cultural comunitaria, siendo la reciprocidad su eje de trabajo en red. Al interior del organismo también existe un fortalecimiento mutuo, es decir una persona puede sentirse parte de un todo sin perder identidad organizativa. Uno de los aportes que se buscaron desde la gestión de Tiempo Social es la implementación de un Centro de Investigación Popular y la Escuela de Gestión Cultural Comunitaria.²³ (Guerrero. 2012) (Moncayo, Participación social de actores culturales. La red cultural del sur 2012)

²¹ Moncayo, Gabriela. *Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Bolívar Bautista*, 2012

²² Moncayo, Gabriela. *Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Anthony Lozada*, 2012.

²³ Moncayo, Gabriela. *Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Roberto Guerrero*, 2012.

CAPÍTULO TRES

POLÍTICAS Y GESTIÓN CULTURAL, PRODUCCIÓN Y PROCESOS ARTÍSTICOS

3.1 Políticas oficiales / políticas comunitarias

En 1992 iniciaba uno de los proyectos de difusión cultural de mayor permanencia en la ciudad, gestado en la primera alcaldía de Jamil Mahuad: “Agosto mes de las artes”. Sus actividades eran de “corte difusionista” (Puente 2005), y se concentraban desde el centro hacia el centro norte. Desde otra perspectiva, la labor y el cuestionamiento de las organizaciones del Sur, resultaban pertinentes. Entre el año 2001-2005, varias organizaciones que se iban juntando alrededor de la propuesta de la RCS, habían realizado acercamientos a Quito Cultura, entidad paralela al Departamento de Cultura y Deportes del DMQ, que manejaba y administraba una parte de los fondos culturales. Los responsables de la distribución de los fondos tenían un perfil técnico, y no provenían de los circuitos artísticos o de la gestión, que desde nuestro punto de vista, debía ser lo óptimo; considerábamos que conociendo la realidad local podían responder mejor a la realidad cultural. Pero se mantenía esa noción convencional de que el artista no está en la capacidad de hacerlo por sí mismo.

Los primeros acercamientos fueron tensos porque un bloque de artistas del Sur se presentó frente a la Directora con varios proyectos en ejecución. Algo que no se esperaban ni imaginaban, porque además, llegamos posicionando el apoyo a procesos culturales que promovían la participación de la comunidad y no solo a eventos coyunturales. Hablamos de la redistribución equitativa de los fondos, de la excesiva centralización de los mismos en la ciudad, y de las políticas de selección de proyectos. La respuesta a estos planteamientos fue que no había organización ni profesionalización en los artistas del Sur que solicitaban fondos; que el DMQ frente a esta realidad organizaba sus propias actividades como los festivales colegiales, y que eso ya decía de una política de descentralización. Sostenían, que los que solicitábamos apoyo a procesos, debíamos ir al Departamento de Cultura; pero en esa entidad, nunca existían fondos. En ocasiones facilitaban afiches y volantes para un grupo, pero no asumían ningún compromiso serio. Su gestión se centraba en las fiestas de la ciudad.

Los proyectos que llegaban al QC pasaban por las manos del administrador y la directora. Imagino, que había proyectos que ya llegaban aceptados y tenían que pasar una gestión de rutina. Manteníamos la crítica a la selección a dedo, y a las diferencias en los montos destinados a cada proyecto, que evidenciaban unas diferencias abismales entre ciertos proyectos y los nuestros. Eso generaba tensión en las dos partes, sin embargo, en algo se logró equiparar los auspicios. Cada año había que entrar a selección; y, procuramos una política que reconozca la trayectoria de los procesos. Por ser un ente privado, Quito Cultura, era de las instituciones que tenía agilidad en los pagos y era la que menos se demoraba. Le interesaba la difusión e imagen de la ciudad y el posicionamiento de determinados proyectos en los medios de comunicación.

El Gobierno de la Provincia de Pichincha, en 1978, crea el Departamento de Cultura y Deportes, en la Administración de Patricio Romero Barberis, con su proyecto emblemático, las “Jornadas culturales de mayo”. Una parte de su gestión apoyaba a proyectos y actividades de difusión cultural y a procesos culturales en sectores comunitarios. En el año 2001, en la Administración de Ramiro Gonzáles, este Departamento inicia vínculos con el movimiento rockero, y posteriormente, con varias organizaciones adjuntas a la RCS (Mayorga 2015). La relación con esta institución no se remitió solo a la disposición de recursos e insumos para fortalecer el trabajo cultural en los barrios, había una intención de acompañamiento y de establecer diálogos para generar estrategias políticas conjuntas: institución-comunidad. Este espacio fue de los pocos que dialogaba con los actores culturales comunitarios. Lo que afectó su imagen, fueron los extensos procesos administrativos para recibir los pagos a tiempo. Se privilegiaban los pagos más grandes, mientras nosotros, los que recibíamos menos presupuesto, estábamos destinados al olvido, y a realizar protestas en los bajos de la Prefectura, para agilizarlos. La apertura al diálogo vs los pagos, mermaron su credibilidad. Por lo que sentíamos que el diálogo era instrumentalizado.

El Departamento de Difusión Cultural del Banco Central (DDCBC), en 1978, crea el Fondo de Difusión Cultural para la **difusión** de la producción de los artistas locales a nivel nacional e internacional. A más de la difusión este departamento incentivó la creación de circuitos de talleres y centros culturales en los barrios periféricos de la ciudad y el país. Era una forma de apoyar, y de cumplir con su

responsabilidad social, según sus políticas, en los procesos de creación propios de los sectores populares. La década de los '80 fue una época muy politizada, y en los diálogos con Nelson Ullauri sobre el tema del Banco Central, se mencionaba que atrás de este posicionamiento de la actividad cultural por medio de esta entidad, había la intención de recuperar el espacio político-cultural cedido a los sectores populares y a los movimientos políticos de izquierda, a las organizaciones eclesiales de base y las ONGs. Recuerdo, que en uno de mis acercamientos posteriores al 2005, al DDCBC, una parte de los directivos decían que en los años 80, el Banco Central, ya experimentó un trabajo en los sectores populares sin éxito, motivo por el cual mantener ese apoyo no tenía sentido. Lo primordial de la política del Departamento de Cultura del Banco Central estaba en la conservación. En la apertura del DDCBC, se asume el papel productor y de financista, además de la generación de políticas. A este Departamento acuden desde ligas deportivas, líderes barriales, entidades educativas, municipios y La Casa de la Cultura (Fondo de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador 1987).

En los años 80, el DDCBC, abrió en el Sur talleres artísticos en los barrios de Chiriyacu Alto y en Chilibulo. Luego se fusionaron y dieron existencia al Centro Cultural del Sur, en 1987. Este centro cultural era parte de una red de centros culturales abiertos a nivel país, como el Centro Cultural del Guasmo Sur, en la ciudad de Guayaquil. Era una política que iba en función de los dictámenes de los organismos internacionales, como la UNESCO. Los centros culturales aglutinaban a una serie de actores culturales alrededor de estructuras administrativas de personal, espacios y recursos para implementar talleres de capacitación, ciclos de cine, apoyo a conciertos. Los administradores eran funcionarios institucionales externos al sector (Fondo de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador 1987).

La percepción que teníamos, de la política que llevaban estas tres entidades, radicaba en el apoyo a artistas y colectivos artísticos representativos de la ciudad y el país. Su intención era masificar y sacar a las calles la actividad cultural a partir de los eventos y espectáculos masivos, orientados hacia el rescate de las tradiciones, costumbres, conservación del patrimonio material, sobre todo. Muy poco apoyo para las manifestaciones contemporáneas de las artes, artistas emergentes, y menos para los procesos culturales barriales. La dinamización de la actividad cultural la siguen

decidiendo los expertos y las beneméritas instituciones, sin la participación de los artistas y menos de la comunidad, de sus receptores, como expresa Darío Moreira. Hasta que los procesos culturales comunitarios, la comunidad, los artistas emergentes y nuevas prácticas culturales no logren consolidar un frente unido, las relaciones de clase seguirán vigentes, no solo en la redistribución de presupuestos e infraestructura, sino en lo político. Seguirá existiendo actividad cultural de élite y actividad cultural para las clases medias.

Frente a estas tres entidades políticas, en la RCS, dimos importancia a los procesos comunitarios desde sus inicios. Participando activamente en la planificación y formulación de soluciones, poniendo por delante nuestras experiencias, saberes, conocimientos, prácticas artísticas y referentes simbólicos en los horizontes políticos. Es decir, es una lucha constante por el derecho a participar en la construcción de la ciudad simbólica y material, desde nuestra territorialidad. Como dice Evelina Dagnino, es la lucha por el derecho a tener derechos. La participación comunitaria quedó sintetizada en la noción de cogestión: corresponsabilidad y coparticipación para dinamizar integralmente los procesos culturales. Teniendo como ejes los valores, hábitos, costumbres, tradiciones, identidad y ritualidad locales. Nosotros somos **los otros sujetos culturales**, que emergemos desde nuestras iniciativas culturales, entrelazadas con las luchas sociales y políticas de izquierda (tierra, vivienda, servicios básicos) en la ciudad. Esta emergencia no se remite solo al encuentro, pone en valor las manifestaciones culturales comunitarias y su memoria social, las documenta, recupera y procura mantenerlas vivas.

Sobre lo político, la RCS, también dice que es “el conjunto de principios que orientan las intervenciones del Estado, las instituciones y los grupos de la comunidad, con el fin de satisfacer sus múltiples necesidades culturales, obtener consensos para que los pobladores participen activamente, en el logro del desarrollo integral, que permita el cambio en sus condiciones de vida” (Red Cultural del Sur 1997).

A finales de los años 90, los procesos culturales experimentan una transición. Los movimientos políticos de izquierda empiezan a desmovilizarse al igual que los movimientos poblacionales. Más allá de los cruces mencionados, los procesos culturales de los barrios siguen, porque son parte de la vida y no están separados. La voz empieza a

tener autonomía y a discutir desde la cultura. Es un giro, porque antes, la voz cultural dependía de la voz política. También se clarificó la capacidad de los sectores periféricos y empobrecidos de construir desde lo creativo, espacios de resistencia. La pobreza económica no significaba inferioridad, a pesar que esa visión la posicionaban las clases sociales hegemónicas, como una manera de neutralizar esas experiencias de los sectores populares, porque esas posiciones diferentes tienden a desestabilizar su statu quo (Dagnino 2001, 72-73).

Estas orientaciones políticas contrastaban las políticas de los años 70, centradas en la preservación del patrimonio material y las tradiciones culturales para legitimar las ideas dominantes de identidad, cultura, historia nacional; con el objetivo de homogenizar a la sociedad ecuatoriana. A diferencia de la política cultural de los años 80, que gira hacia la democratización cultural: masificando las prácticas formales de las artes (elitistas) e impulsando la creatividad y la gestión popular en los barrios, a través del Departamento de Difusión Cultural del Banco Central (Ponce 1992, 35). Tal democratización era un instrumento para posicionar a los referentes culturales de las élites de la ciudad y el país. Los conocimientos generados en las experiencias de la organización barrial no tuvieron cabida. Desde mi experiencia personal, entiendo que los procesos culturales vivos no requieren de una política oficial para existir; son experiencias de vida heredadas, aprendidas y construidas en el entorno social, y continúan muchas de ellas, más allá incluso de la RCS, independientemente de apoyos o recursos públicos o privados. Lo que no implicaba negar la captación de auspicios; lo que estaba de por medio, eran las relaciones, que se establecían a partir de esa captación. Siempre permanecía el temor a la instrumentalización política de los procesos culturales, o el perder la conciencia crítica desarrollada sobre la realidad cultural de la ciudad.

La democratización cultural desde una visión práctica superó la apertura de espacios para las prácticas artísticas en los barrios, porque el papel de la comunidad no se remitía solo a ver, no a toda la comunidad; sin embargo, una parte mínima siempre está promoviendo la participación a partir de sus actividades para crear conciencia social y responsabilidad ciudadana; y en esos espacios se produce conocimiento. Y ese conocimiento, con el transcurso del tiempo se torna en políticas locales. Esos espacios vivos en los barrios por más pequeños que puedan parecer son espacios de afirmación

cultural y de identidades, de recuperación y consolidación del tejido social, de relaciones de convivencia, de mantener una relación cultural desde los afectos y la reciprocidad, entendiendo que la cultura se construye desde lo cotidiano. Raúl Borja, al referirse a la lucha social dice que fue una fuente que promovió el sentido comunitario; y terminó desmovilizada en el momento en que la población consiguió los objetivos inmediatos que buscaba; y se inclinó a individualizarse, y a dejar de lado los objetivos comunes, privilegiando los intereses personales.

Música latinoamericana y moderna, danza folclórica, plástica, teatro, organización, activismo, vacacionales, memoria, conformación de redes; son manifestaciones que en un inicio, según José Chanatasig de la Escuela Andina Amauta, se movilizaban independientemente de la idea de proyectos. Son acciones hechas por iniciativa personal ante la falta de actividades en los barrios. El sentido de juego con los amigos de la Ferroviaria, se fue constituyendo en acciones organizativas para activar festividades: fin de año, navidad, día de la madre, fechas cívicas. Acciones que iban cimentando referentes culturales para reconocerse ante los demás (Chanatasig 2015). Estas acciones eran vistas como algo lúdico, festivo, del uso del tiempo libre; un instrumento político desde la óptica de la institucionalidad y de la población. Prevalecía la idea del artista de escenario; sin embargo, varios artistas populares de estos procesos barriales se insertaron en los espacios de discusión y decisión política, y lograron trastocar ese imaginario del artista ajeno a lo político. Esta relación *arte-política es* un espacio de aprendizaje y toma de conciencia organizativa para muchos actores culturales quienes asumieron un rol dinamizador en los barrios (Yugcha 2015).

Patricio Guzmán, distingue la existencia de una política de hecho y una de derecho. La política de hecho se práctica en los acuerdos tácitos entre los seres humanos; por ejemplo, el trabajo y los acuerdos sociales, que permitan mejorar los niveles de convivencia y de vida. Acuerdos que superan los temas de liderazgos y estructuras organizativas. Aquello que nos ha unido; reconocer y valorar el conocimiento desarrollado en la experiencia con el trabajo cultural desde los barrios y el compromiso de mantenerlos vivos e intentar apoyarnos unos a otros. El derecho al trabajo y a una remuneración digna, estos y otros acuerdos, se han dado en los distintos encuentros de la RCS: Foro de la cultura 2005, la Pambamesa, Sur-siendo redes, al zur-ich, la Semana del

rock. Espacios desde donde se ha planteado la creación de un sistema de apoyos para proyectos culturales que han beneficiado no solo a los artistas sino a la misma comunidad. Esta lucha insistente que trae implícita la ampliación del acceso a los derechos culturales se lo hace pensando con y para la población en general. Por eso el impacto que ha significado la gestión de la RCS a nivel ciudad y país, haciéndolo desde el activismo y la gestión pública, proponiendo otro imaginario de ciudad, desde un Sur ex obrero y heredero de muchos aprendizajes creativos (Guzmán 2015).

1997, para el proceso cultural y organizativo del Sur se constituye en un **hito** de gestión. Se implementa una de las **primeras experiencias plurales e interculturales** de organización que devienen en demandas puntuales y exigencia en la construcción de la política cultural pública. Hoy, podríamos entenderlo como una forma de **democracia directa** y una acción que pone en entredicho la visión de democratizar la cultura anclada a una noción difusionista, manejada desde las instituciones culturales que posicionaban referentes culturales de las clases dominantes (forma, calidad, estética, patrimonio material, tradición y costumbres que reflejen la identidad nacional y una ciudad noble, sobre todo), en las que no nos veíamos representados, porque no había una relectura de los discursos oficiales. Esta democratización, según Xavier Ponce, implicaba democratizar referentes y matrices culturales burguesas en detrimento de la cultura popular que no era considerada arte por su falta de calidad, propuesta y profesionalización de sus creadores (Ponce 1992, 38-40).

La duda que tenía sobre la experiencia de trabajo de las organizaciones de si se podía considerar como política cultural, se superaba ya desde 1997, por las acciones concretas contenidas en esa actitud política, para la que no era necesario ir a los centros hegemónicos. Arturo Escobar, sostiene que las políticas se dan en un “intenso diálogo interdisciplinario frente a una forma de entender la cultura desde artificios canónicos” (Escobar y Alvarez 2001, 17 - 48). Cánones que desconocen los aportes de los procesos culturales comunitarios que ejercen una política cultural, que responde a realidades específicas: ritmos y tiempos particulares, interpelando narrativas estáticas, fijas y excluyentes, provenientes del sector público y privado; muchas veces replicadas por los mismos sectores populares.

Varias iniciativas que llegaban a la institucionalidad se sometían a un escrutinio exhaustivo por “la falta de profesionalización de sus gestores y artistas”. La pobreza en términos económicos fue considerada como obstáculo para el florecimiento del arte y la cultura. En un modelo de economía capitalista los “pobres” nunca podrán acercarse a ese privilegio que significa la cultura. La institución pública no niega la existencia de manifestaciones culturales en las zonas periféricas, sólo las cataloga de marginales y precarias porque “mezclan formas tradicionales y modernas” (Melo 1995, 24). Las acciones desde nuestra posición distinta, buscaban trastocar los paradigmas culturales y políticos, y no podían ser aceptadas por la institucionalidad.

El diagnóstico de Melo en torno al estado de la cultura en el Sur, resalta el carácter pluricultural, los niveles organizativos favorables a las relaciones de vida y la lucha por los derechos sociales y los servicios básicos para la población. Estos sectores son considerados receptores y consumidores pasivos, y no se los ve ni considera como sujetos culturales activos urbanos. Esto contribuía a la diversificación de actores culturales que aportaban a generar política cultural desde distintas ópticas. Su creencia de que “sólo los movimientos indígenas, étnicos y ecológicos hacían política cultural y no se tenía en cuenta a los movimientos urbanos de invasores, mujeres, marginales y otros, que también ponen en acción fuerzas culturales” (Escobar y Alvarez 2001, 17- 48). Movimientos urbanos en donde conviven indígenas y mestizos, que contribuyeron a las acciones del levantamiento indígena de los años 90.

Víctor Vich, cuando se refiere al papel y a los alcances de las políticas culturales, señala que, estas deben, “aspirar a construir un proyecto de sociedad diferente, mucho más inclusiva; deben proponer una agenda que dé cuenta de las potencialidades políticas de la cultura en tanto agentes de cambio y de reflexión ciudadana” (Vich 2006). Como Red procuramos, que ese anhelo de una sociedad diferente, sea constante y transversal. Entendiendo que la cultura es un espacio en donde se juegan y se disputan significaciones, sentidos y simbologías: “nunca puras, siempre híbridas, pero que muestran contrastes significativos con respecto a las culturas dominantes [...] y sacuden las fronteras de las representaciones culturales y políticas y de la práctica social” (Escobar y Alvarez 2001, 26-27).

3.2 Gestión cultural / gestión cultural comunitaria

En el año 2002, hay un giro personal referente a la forma en que los artistas enfrentábamos nuestros procesos creativos, productivos y de difusión. No importa dónde o como uno se encuentre, lo importante era hacer algo, generar algo creativo; y esa era la actitud permanente. Tenía experiencia de participar en un grupo desde la casa taller que se activó en el 2000, en Miraflores, y en actividades posteriores para realizar colectivamente intervenciones en la Plaza de la Independencia, como Trans-migración, y en la toma del patio central del Centro Cultural Metropolitano con Señal 1; o para el montaje de exposiciones más convencionales en espacios alternativos tipo, El espacio centro de arte de Rodrigo Viera. Quedó el aprendizaje que para realizar un montaje había que mover distintas fichas: comunicación, diseño, gestión de presupuestos o insumos.

Cuando me vinculo al proceso del Sur con Pablo Almeida y Carla Villavicencio, a través del Festival del Sur, el Teatro de la Guaba fue nuestro espacio para la creación y para dar vida a LA COSA; una obra de fusión de plástica y teatro. Luego de esta experiencia realizamos el montaje de la Primera Exposición de Artes Plásticas AL SUR, donde experimentamos parámetros de organización amplios, más allá de nuestro trabajo personal. Sin proponérselo habíamos asumido el papel de productores, aunque no habíamos dejado de crear, y esa actitud fue muy criticada por ciertos sectores. **Nos dijeron que nos habíamos vendido al sistema.** El contacto paulatino con más organizaciones y proyectos del sector dejaba claro que el hacer del artista no se remitía solo al proceso creativo sino que se vinculaba con la producción, para poder posicionar una trabajo o un proyecto.

En este contexto, conocí las denominaciones de animadores y promotores culturales. Nelson Ullauri y otros compañeros, decían que para diferenciarnos con esas denominaciones más instruccionales, nos autodenominemos trabajadores de la cultura o gestores culturales. Finalmente, predominó la de gestor cultural, ampliando a gestor cultural comunitario, una nueva denominación, para diferenciarnos del gestor institucional. ¿Qué hacíamos? Lo de siempre: crear, producir e incomodarle a la institución pública para intentar conseguir financiación para nuestros proyectos, caso contrario, los hacíamos por igual, con nuestros propios recursos. Las discusiones en la

RCS sobre cómo enfrentamos la creación, producción y difusión de nuestros proyectos fue aclarando el modo de acción institucional frente al modo comunitario.

Sobre los términos “animadores y promotores culturales”, José Martín Barbero sostiene (citado en el texto de Eduardo Puente: Estado e interculturalidad en el Ecuador) que fomentan un corte difusionista, implícito en las políticas culturales de la UNESCO y entendidos como prácticas docentes, directivas y organizativas de eventos y espectáculos dirigidos a públicos cuya participación se remitía a su asistencia (Puente 2005).

La noción de animadores y promotores, dice Zubiría, tiene importancia en la tradición española, y va en función de animar lo inanimado, desarrollando herramientas de conocimiento y educación artística para enriquecer la creatividad personal y de las comunidades. Se plantea también como una estrategia de mediación entre los creadores y los receptores de la cultura (Zubiría 1998). En nuestro medio las denominaciones “administradores y gerentes culturales” no tuvieron mucha cabida, no así la de **trabajadores de la cultura**, activistas culturales o simplemente hacedores, dinamizadores de actividades que aportaban a los barrios. Con la denominación de **trabajadores de la cultura** en Latinoamérica se hizo una relectura de Antonio Gramsci, sugiriendo la “necesidad de romper la distinción entre el trabajo material e intelectual. Todo trabajo de alguna manera es un quehacer cultural. Postula por ello la tarea de convertir a todos los ciudadanos en trabajadores de la cultura” (Zubiría 1998). De por medio está la valoración de procesos culturales de los sectores populares y el diálogo frecuente entre educación y cultura. En estos elementos se sostiene esta denominación con la que se pretende cuestionar la hegemonía cultural.

El término **gestión cultural** (GC) inicialmente, era una forma de ampliar y diversificar nuestras actividades; además de ser artista, eras gestor cultural. A muchos artistas no les gustaba la idea porque se estaba a un paso de la burocracia cultural, de la mercantilización y de una visión técnica y administrativa de las artes y la cultura. En realidad implicaba más, porque es un espacio integrador de múltiples disciplinas. Lo cierto es que los procesos de la RCS necesitaban un elemento que nos diferenciara, y ese era la comunidad: **Gestor cultural comunitario (GCC)**, que conllevaba una posición política y de movilización, y reflejaba nuestro lugar de enunciación: el barrio.

La noción de “gestión cultural”, dice Zubiría, se posiciona en Latinoamérica, hacia la segunda mitad de la década de los ´80, en las entrevistas realizadas a varios líderes de colectivos culturales, y ninguno mencionó GC. Sí mencionaron: promotor, monitor, animador, trabajador de la cultura. La GC absorbió las demás denominaciones y se la relaciona abiertamente con lo económico y mercantil. Desde el sector público y de los organismos internacionales, la GC estaba relacionada con la planificación, coordinación, administración y gestión de recursos, el diseño e implementación de estrategias de difusión y mediación entre creadores y públicos. Esta visión técnica entrampaba los diálogos no solo con los procesos comunitarios sino con los artistas en general.

Varios líderes de las organizaciones de la RCS manifestaron que en sus inicios eran vecinos que promovían actividades culturales sin asumir ninguna denominación, lo hacían para aportar a sus barrios (Chanatasig 2015). Otros afirman haber empezado su trabajo cultural como catequistas; otros más, aplicando la experiencia organizativa aprendida en el sector obrero, en los grupos juveniles de las iglesias (Yugcha 2015). En el transcurso de sus procesos vivieron el posicionamiento, entre los años 80 y 90, de las denominaciones de animadores y promotores, sobre todo, en el sector juvenil. La denominación trabajadores de la cultura aparece en el PPDCS, y se intentó posicionarla en las asambleas y foros posteriores a 1997.

Una particularidad de la gestión en comunidad es que la dinamización de la actividad cultural y organizativa la promueven los círculos familiares, amigos, grupos y colectivos desde una idea de flexibilidad y apertura de la estructura organizativa. Esos procesos comunitarios y el de los artistas, al ser observados por lo público, se prestan para ser regulados por considerar que muchos de ellos están faltos de profesionalización y calidad (Moreira 1985, 475-488).

La GCC la entendemos como un espacio de intercambio de saberes y de conocimientos, movilización política, producción y circulación de significados, sentidos y símbolos que trastocan las visiones dominantes, para trascender el campo cultural basado en el evento y el espectáculo. Se caracteriza por sus acciones procesuales, colectivas, colaborativas, inter-relacionales que se desarrollan paralelamente a la actividad cotidiana de los actores culturales. Es una gestión que no depende de tiempos

planificados; el gestor comunitario hace uso de los entre tiempos existentes en sus responsabilidades profesionales, oficios o quehaceres. Esta forma de accionar ha generado un perfil interdisciplinario educado en el campo y la práctica, y basado en el compromiso constante con la gente y la actividad cultural. Desde ahí se comprende lo comunitario; caso contrario sería un concepto formal y cuantitativo (Guzmán 2015).

Es una accionar constante, diferente a una gestión técnica y profesionalizada de la institución. La GCC no tiene tiempo predeterminado; cuando hay que hacer, se hace. La fuerza movilizadora que está de por medio, surge al ver la realidad y querer transformarla, pensando en el bien común, a pesar de las dificultades propias y externas. La comprensión del tiempo, menciona Rosendo Yugcha, empieza con la familia, ese núcleo, desde su punto de vista, debe estar equilibrado para aprovechar el tiempo libre antes de cumplir con las responsabilidades profesionales. “Esta valoración del tiempo facilita realizar seguimiento a las gestiones, ir a reuniones, visitar a los compañeros; sin embargo, estos entretiempos se han transformado en tiempos específicos para el ensayo, la escuela de artes, reuniones; es decir, han llegado a naturalizarse, a ser parte de la convivencia diaria: son acciones que no están separadas de la vida diaria” (Yugcha 2015). Freddy Simbaña, de la CM, respecto a la GCC, dice que es la posibilidad de estar en dos mundos: por un lado, la mente trabajando en conocimientos locales desde la ancestralidad, y al mismo tiempo, estar inmiscuidos en lo académico.

En el tiempo institucional, para la gestión, dice Rosendo Yugcha, prima el cumplimiento de horarios y el llenar informes. En esa esfera, el interés por la gente a veces es secundario. El gestor institucional mantiene esa idea del enviado que enseña y muchas veces bloquea ese permanente diálogo intercultural e intergeneracional que la GCC sostiene. Lo comunitario duplica el trabajo y el compromiso, implica caer y levantarse, estar presente sea, con una o cien personas, generar empatía con los vecinos, para consolidar el hecho cultural como un consumo diario al igual que otros productos, diferenciando que en estos campos se trabaja con la sensibilidad y la responsabilidad de cambio: por esto la GCC deviene en un contra sentido. No tiende a una excesiva especialización técnica, es decir, a una separación de la vida real, es una actividad integrada a la rutina, a lo cotidiano, a la vida misma, desde un espacio inter-medio, móvil, dinámico, transitorio y sin espacio fijo.

Otro elemento de la GCC son los métodos implementados para crear, producir y difundir la producción que circulan en los ámbitos culturales de la ciudad. La institucionalidad parte de una reflexión teórica y técnica, arrogándose de la comprensión de la oferta y la demanda cultural que necesitan los barrios. Las organizaciones o colectivos en los barrios parten de la práctica y de la ejecución in-situ de sus propuestas y desde métodos colectivos, colaborativos, participativos. Carlos Vizuete de Alquimia teatro hace referencia a la creación participativa. Al zur-ich propone la interrelación artista-comunidad- espacio público. En esta lógica, la gestión pone de relieve lo comunitario, las redes de solidaridad, intercambio, micro economías y apoyo; frente a una visión institucional, que cuantifica y mercantiliza los bienes culturales, en un contexto de libre mercado.

¿Qué existe de común entre estas experiencias de gestión cultural comunitaria?

a) la existencia de personas interesadas en dinamizar un entorno cultural conocido inicialmente como activista.

b) varios procesos buscan mantener tradiciones y costumbres, aportar a la comunidad con espacios de disipación, diversificar la gestión barrial, porque estas experiencias se han ido trasformando en espacios de diálogo, reflexión crítica y política respecto a la cultura, el arte y las problemáticas barriales.

c) muchos de estos procesos comunitarios son heredados y aprendidos en el barrio, las nuevas generaciones perciben que esas actividades han sido parte de su formación y se naturalizan.

Rosendo Yugcha, inicia su activismo con un trayecto en la iglesia de su comunidad, en el rol de catequista y animador de los grupos juveniles. Víctor Quimbita, comprometido con el movimiento obrero. Iván Chanatasig, vinculado con la música, la política y el movimiento indígena. Daniel Pazmiño, Christian Aslalema, Anthony Losada y otros, se han formado en su relación con sus primeras experiencias organizativas populares. Para no distanciarse de su matriz originaria (el barrio) acogieron la denominación de gestores culturales comunitarios (Red Cultural del Sur 1997). La GCC, refleja un espacio de transición de la autogestión individual hacia un proceso de colaboraciones e intercambios entre organizaciones, colectivos, individuos. Para llegar luego a una gestión mixta, en la que confluyen: organización comunitaria,

institución pública y privada, y pequeños negocios. Esta relación más que impedir su independencia organizativa, de principios o ideologías, los vuelven dependientes. Unas organizaciones tecnifican su gestión, otras amplían sus estrategias y conocimientos sobre gestión administrativa, coordinación y difusión, ampliando su sentido crítico sin dejar atrás su relación comunitaria.

En esta mixtura se produce una relación instrumental y de eso los actores culturales barriales tienen conciencia clara. Han visto cómo en los movimientos poblacionales sus líderes negocian clientelaramente legalizaciones, servicios básicos, actividades variadas, sin adherirse a ninguna filiación partidista. Dinámica, que significaría saber en qué momentos estar y en cuáles no, saber con quién establecer compromisos y con quién no, y hasta dónde mantener los compromisos. La gestión de la institución pública no es diferente, hace lo mismo, sabe hasta cuándo determinadas agrupaciones le son útiles. Así, el trabajo del gestor es desgastante; con mayor razón la necesidad de promover políticas participativas claras, incluyentes y a largo plazo que superen los cambios coyunturales de autoridades y tendencias políticas.

Cuando estas dos versiones de la gestión cultural se cruzan, se despliega una interrogante alrededor de la gestión cultural institucional al ser interpelada por orientaciones, significados, sentidos y procesos de empoderamiento desde una territorialidad y realidades específicas, a partir de un diálogo intercultural e interdisciplinario. Difiere de la gestión institucional, porque esta última responde a políticas y programas que centran sus resultados en el impacto mediático y cuantitativo. Este diálogo ejercido por estos y otros actores culturales puede ser entendido como una forma de existencia, de demanda y de “sobrevivencia cultural” (Pratt 1996).

La comunidad es el campo de acción de la GCC, y es complejo entenderla en ella. Compartimos espacios y diálogos con organizaciones que apoyan determinadas tendencias políticas, defienden una visión neutral de su accionar, actúan coyunturalmente, tienden a buscar recursos. Y, también demandan derechos, credibilidad, coherencia, respeto a los principios. En este juego de intereses están las prácticas escénicas, visuales, plásticas, literarias, musicales, de recuperación de tradiciones y costumbres, la memoria ancestral y social. Así como una serie de servicios: talleres, cursos, colonias vacacionales, formación, capacitación e investigación. Esta

producción artística como conjunto de acción política y cultural tiene incidencia en las discusiones culturales. Los espacios para estudiar y analizar esta producción y sus aportes al desarrollo del arte requieren ampliar la investigación.

El uso de espacios no convencionales para la creación, producción, circulación y legitimación de la producción artística es otro elemento que acarrea la GCC: el barrio se transforma en un lugar de legitimación tanto para el artista local como para el externo, en ese mismo sentido se percibe la calle, el parque, la casa comunal, la estación del ferrocarril y el circuito trolebús, etc.

Esta respuesta desde la gestión comunitaria y su producción es fundamental para disputar la ciudad, los sentidos, la organización, las relaciones laborales, el orden simbólico y la dimensión estética que la componen, construyendo una praxis sobre las luchas populares urbanas, enfatizando en una cultura viva; y no solo, en los museos e ingresos de un turismo elitista y folklórico que ve la cultura en las iglesias y monumentos antes que en la gente. Quito, a través de sus proyectos políticos e institucionales, ha procurado dar forma a los in-formales, buscando adaptarlos a sus referencias y modelos con lo que pretende nivelar sus conductas. Ejemplo de ello, los procesos implantados desde los planes de regeneración del Centro Histórico. “Cualquier desnivel-producto retrasante, inadecuado desajustado- es obstáculo para los centros internacionales” (N. Carrión 2005, 5). Como gestores comunitarios y artistas y sujetos culturales hemos posicionado una forma de ver, entender y empoderarnos de la ciudad, física y simbólica, con estas acciones mínimas que las consideramos contra-hegemónicas. Para no relegar nuestras particularidades culturales con nuestros modos de convivencia, y los criterios estéticos, nos reconocemos en la cultura viva comunitaria.

3.3. Imagen y construcción simbólica en los procesos artísticos

Una de las imágenes que recuerdo de los primeros acercamientos a los procesos organizativos del Sur, es la imagen de la virgen del Panecillo de espaldas, icono del FS. El teatro de la Guaba, que en términos clásicos no era un teatro, era una casa familiar de adobe, estaba allí como testigo del paso del tiempo, escondida atrás de las construcciones modernas, llena de nostalgia y de alegría, cuando llegaban las jornadas de artes. Al popularizarse su existencia, todos íbamos a la Guaba de día, de noche, pero más, a la madrugada. Fue el repositorio de sueños, creación, discusiones, broncas y

fantasmas, según Patricio Guzmán, que de cuando en vez, llegaba a este lugar. Al Sur del Cielo era referente del rock, Centro y Red Cultural del Sur. Como mis actividades las realizaba hacia el norte, fue ahí donde encontré unas referencias de la movida del Sur en radio La Luna. Del concierto de rock de la Concha Acústica sí tenía referencias aunque no sabía cómo funcionaba exactamente. Ya dentro del proceso, aparecen nombres como Pacha Callari, Amauta, Machangarilla que con una carga más indígena me remitían a la ancestralidad sobre la que antes no me había preguntado, en especial, de la del Sur. Nueva Esperanza Juvenil, Taller de Comunicación Popular, y otros, eran reflejo de los procesos culturales urbanos.

Con Carla Villavicencio y Pablo Almeida, denominamos nuestro primer proyecto de gestión, Primera Exposición de Artes Plásticas Al SUR y luego Al ZUR-ICH, A espaldas de la Virgen, Más allá del Panecillo, El Sur también existe, Alternativa Sur, Alterando la Brújula, Bien hecho en el sur, Por los sures del mundo. En esas imágenes y frases, está el ideal crítico, político, **creativo y propositivo** del Sur. Me refiero a este imaginario y a todo su contenido, porque ahí encuentro un espacio simbólico que disputa el empoderamiento de la ciudad. Imaginario, que refleja una capacidad organizativa y de empoderamiento de la comunidad. Es decir, la comunidad construyendo, desde sus limitaciones sus espacios de reflexión y proyección, ante la ausencia de la institución pública en los temas culturales. Una comunidad de colectivos, artistas y líderes barriales que pudieron entender, que no basta con activar un evento cultural y artístico, que eso no es todo, sino que era necesaria la organización y la disputa.

El Estado, en concordancia con las políticas culturales de los organismos internacionales como la UNESCO, tendió a “democratizar la cultura letrada y a extender el beneficio de la cultura a las grandes mayorías” (Puente 2005, 71). Xavier Ponce, en este mismo sentido menciona que la idea democratizadora de la cultura traía implícito el promover la circulación de los referentes culturales de las élites sociales de la ciudad. No se lo decía en documentos ni públicamente, pero existía una negación de la producción de sentidos y significados implícitos en las prácticas de las organizaciones culturales en los barrios. Estábamos repensando el Sur y la ciudad, con un cúmulo de producción artística que puede tener, a veces, vacíos en la calidad desde el punto de vista con el que se le puede juzgar. Es posible que no exista una reflexión a profundidad sobre

lo formal y estético. Que muchos artistas no tienen un nivel calificado, no son académicos o su autoformación no tiende a ello; las manifestaciones artísticas mezclan referentes tradicionales y modernos, los niveles de pobreza impiden el desarrollo de las artes en los barrios. Terminan por ser criterios desmovilizadores de cualquier intento de cuestionamiento. Los referentes culturales oficiales a consumir están en el Centro histórico: museos, galerías, teatros, auditorios, iglesias, bibliotecas y en la academia. Lo que está por fuera no aparece como representativo ni legítimo.

Sin embargo, los procesos comunitarios de las organizaciones mantienen vivas las festividades relacionadas con los calendarios ancestrales: Escuela Andina Amauta y Centro Cultural Pacha Callari. La Corporación Machangarilla recupera y hace una relectura de la memoria, conocimientos y tradición del pueblo Yumbo. En lo escénico, está el teatro social de Alquimia, el gestual del Taller La Pirueta, y el político de Umacantao. En la música, el rock y la fusión andina, impulsan temas inéditos. La poesía con Daquilema Colectivo Cultural. A finales de los años 90 e inicios del 2000, se posicionan un teatro y una plástica más académica y política con el Teatro Entretelones y AL ZUR-ICH con artistas, actores y gestores provenientes de la Facultad de Arte de la Universidad Central del Ecuador.

El aporte en la producción de las organizaciones no se remite solo a la inserción de elementos sustanciales que aporten a la discusión del arte como tal y sus cánones en cualquiera de las manifestaciones. Todavía es posible ver un nivel de reproducción de los parámetros elitistas de la cultura, entendiendo que estas nociones ya estaban implantadas en el imaginario de la ciudadanía, pero como prácticas privilegiadas de una clase social, a las cuales, las mayorías poblacionales no tenían acceso. Los aportes tienen que ver en este caso con la expansión y politización de la práctica artística. Desde esas limitaciones materiales, conocimientos técnicos y pedagógicos, los actores culturales desarrollan procesos artísticos integrales que dan cuenta de su situación social, cultural y política. Estas prácticas no solo desarrollan destrezas, oficio, o creatividad; son una forma de posicionarse ante la gestión de una institucionalidad pública y privada que no ha respondido a los grandes segmentos poblacionales.

El nivel organizativo de la década de los '80 y '90 es de aprendizaje, mientras la década del 2000, visibiliza no sólo la producción, sino las propuestas estéticas, políticas

y las metodologías colaborativas de creación artística. Esos aprendizajes también constatan unas condiciones de pobreza extrema y deficiencias en los servicios básicos, acceso limitado a educación, salud, e infraestructura; y, han encontrado en el arte, un vehículo que ha contribuido a canalizar sus demandas. Lo que ha favorecido -dice Nelly Richard- el “reconfigurar identidades y comunidades, visibilizar memorias históricamente sepultadas, cuestionar **hegemonías** de representación, intervenir públicamente para posicionar demandas ciudadanas” (Richard 2007, 79), y ha politizado los contenidos de la producción artística de este sector. Este énfasis, dice Richard, hace que a la producción periférica se le niegue la reflexión sobre la forma, es decir, sobre la estética propia del arte. Para la autora sigue siendo una discusión de expertos y orientada a la centralidad.

Las múltiples voces de Sur, somos capaces de poner en cuestión, desde cualquier práctica cultural, la idea de bellas artes que se ampara en un parámetro de calidad; criterio que intenta anular una diversidad de posibilidades y perspectivas distintas. Rosendo Yugcha, afirma que unos de los límites planteados al acudir a la institución pública con su producción, era la falta de “calidad” estética por lo cual no era socialmente aceptado. Su producción no se insertaba en un sistema de “gustos” determinados por la centralidad, ni era funcional a una ideología. Lo que hacía era desvelar cuestionamientos de clase y raza. Freddy Simbaña, sostiene que la producción artística del Sur cuestiona la quiteñidad basada en el orden, en la nobleza, en lo culto y en la alta cultura, e irrumpe con otras formas de ver la realidad, desde las mismas prácticas artísticas: música, memoria y danza, expresiones dotadas de una carga política y reivindicativa que se torna inaceptable. Negar estos otros contextos y voces, dice Richard, es anular las “luchas interpretativas que se dan en los márgenes” (Richard 2007). Sin embargo, estos procesos culturales deben avanzar y generar un equilibrio entre el contexto y la forma, es decir, entre el contenido y lo estético.

Varias particularidades podemos anotar respecto a la producción de nuestras organizaciones. Por un lado está la necesidad latente de mantener un vínculo con lo ancestral en la música, danza, plástica y la ritualidad, que a lo largo del tiempo han sido reactualizadas y permanecen en el medio urbano, dominando técnica y métodos de enseñanza para las artes. Esto no ha significado deslindarse de la filosofía que conllevan

los referentes ancestrales, éstos se han constituido en el hilo conductor de sus producciones y procesos culturales. En la música ha estado presente la necesidad de desarrollar producciones inéditas, en una época en la que primaban los covers. Aporte que lo podemos escuchar en la musicalización y en las letras de las canciones, por ejemplo, en el caso del rock, que muestran una realidad política, social y unas problemáticas urbanas complejas (Rodríguez 2015).

En las artes visuales y plásticas fue fundamental insertar la idea de interrelación y proceso, como elemento constitutivo de un producto artístico. Esa particularidad, la desarrollamos en el Encuentro de arte urbano al zur-ich, y se caracteriza por el interés de mostrar esa fase de producción intermedia entre el inicio de proyecto artístico y su final. En esta práctica no prima la incidencia del objeto estético, de ahí, que las obras que promueve esta plataforma se puedan denominar obras procesuales u obra registro, que distan mucho del objeto estético clásico. En este tipo de obra se puede observar una hibridación de referentes visuales, de medios, recursos, técnicas y soportes. Las obras son construcciones colaborativas e implican diálogo con la comunidad, sujetándose a cambios, mutaciones o colapsos que resultan de su interacción con los vecinos y el espacio. Es decir, se constituye en un proceso artístico vivo. Son prácticas que no buscan trascender en el tiempo y el espacio, tampoco buscan legitimidad en los circuitos oficiales, su impacto y valor está en los niveles de participación que se registran en la comunidad donde se ejecutan. (Encuentro de Arte y Comunidad al zur-ich 2004).

Durante el Séptimo Encuentro Internacional del Arte Urbano el al zur-ich 2009, se realizó la representación “Anónimos”, de Juan Fernando Ortega. La obra muestra la vinculación artista-sector de barrio, ubicada en las circunstancias del sur y de la pobreza de una gran masa de pobladores de esa zona quiteña, la cual logra consolidar sus demandas tanto sociales como culturales que vienen de hace muchos años. Esas transformaciones se observan con el cambio de la nomenclatura de las calles, la cuales ostentan ahora fechas y nombres acordes con la realidad vivida en ese territorio, con las vivencias, conflictos y tensiones de su gente para alcanzar acuerdos incluyentes, con la participación de ligas deportivas, dirigentes barriales, iglesia, individuos y grupos organizados (zur-ich 2006).

Una visión integral también atraviesa la producción de estos escenarios organizativos y se evidencia en las múltiples relaciones que los artistas establecen en la comunidad, en la comprensión de sus espacios públicos, emblemáticos y sus usos comunitarios. El uso de espacios públicos convencionales o no convencionales tiene una carga simbólica importante: ante la ausencia de infraestructura cultural, esta tuvo que ser imaginada o improvisada. Por ejemplo, un teatro debajo de un árbol: una casa, una calle, las aulas de la escuela, la casa comunal o la vía del trolebús, como señala Patricio Guzmán. Lo importante en este tipo de experiencias es el disfrute estético, la narrativa, el montaje; son los espacios de interrelación afectiva. La toma del espacio público comunitario cuestiona el abandono del Estado y de la misma comunidad.

Finalmente, en nuestras producciones está el componente local y cotidiano, una parte de la población y de las organizaciones ha dejado de ser receptora de una producción artística para involucrarse como participantes de los procesos de creación, producción y circulación. Patricio Guzmán, rescata el uso del lenguaje de los referentes y temáticas de lo cotidiano popular, que aborda el trabajo escénico de varias organizaciones en las que imprimen situaciones de alegrías o sufrimientos expuestos en lenguaje popular, y son como más gritonas, superando la forma y la estética. En cambio, las obras de la élite, son más intimistas, asegura Guzmán. La forma y el lenguaje del Sur están en las calles. A nivel mundial, el avant art está en las calles, cercano a la gente. Yugcha, dice que el arte en general debe superar su uso instrumental, y el artista debe ir más allá del escenario y posicionarse en los espacios de decisión política para poner en conocimiento las necesidades, intereses y responsabilidades históricas de contribuir al cambio social. Desde esta producción se comienza a poner en cuestión los parámetros hegemónicos de la “institución del arte”.

CONCLUSIONES

1. A mediados de la década de los '90, e inicio de la de 2000, emerge un proceso organizativo que deviene en la conformación del Centro Cultural del Sur y de la Red Cultural de Sur. La RCS, se constituye con organizaciones, agrupaciones y artistas del Sur de la ciudad, provenientes de procesos atravesados por los movimientos poblaciones, políticos de izquierda, comunidades eclesiales de base y en cierta medida, por la institución pública. Las prácticas artísticas y culturales, en el proceso sociopolítico del Sur, fueron concebidas como lúdicas, festivas, recreativas e instrumentales. Con el paso del tiempo estos actores culturales comenzaron a consolidar una voz independiente y crítica frente a la centralidad cultural que mantenía la ciudad. Además, esta experiencia organizativa, permite fortalecer las prácticas artísticas y acciones culturales comunitarias, a pesar de sus limitaciones.
2. La RCS se consolida como un ente aglutinador de actores culturales, de formación y acción política, fortaleciendo una forma comunitaria y política de concebir la cultura y el arte, y no solo como repositorios de forma, estética, tradición y costumbre.
3. Contribuyen a consolidar una política cultural comunitaria, que enfatiza y reconoce la participación activa de la población, sus referentes locales como espacios de reflexión, la potencialidad de los barrios para constituirse en circuitos alternativos de creación, producción y difusión artística. La capacidad para incentivar micro-economías y promover procesos de auto reconocimiento y afirmación cultural y de identidades. Frente a una política institucional cuyas acciones se remitían a la difusión cultural, a la tecnificación administrativa y a la realización de eventos y espectáculos.
4. En el campo de la gestión cultural, relacionada siempre con la producción de eventos y espectáculos, y su negativa a fortalecer procesos culturales, se vincula un sentido de Gestión Cultural Comunitaria. Entendido como un espacio de movilización política, significados, ideas y símbolos que aportan a la ampliación de los derechos culturales y creativos. Así como al

empoderamiento y dinamización de los procesos culturales barriales, al desarrollo de conocimientos y métodos de trabajo alternativos.

5. Producto de este proceso organizativo, a partir de la segunda mitad de la década del 2000, la participación de las organizaciones culturales del Sur empiezan a incidir en los espacios-debates sobre las problemáticas culturales de la ciudad. E incluso en los espacios de captación de recursos. Solo la constancia de los procesos culturales de algunos barrios y comunas ha hecho visible la voz de los vecinos, estudiantes, obreros, trabajadores de la construcción, amas de casa, profesores, artistas populares, parteras. Actores que fueron catalogados como no profesionales, en sus formas de promover y dinamizar su sector cultural, pues no respondían a la política institucional.
6. La producción artística, en este proceso, ha puesto en discusión a la institución del arte, a sus espacios y medios de legitimación y circulación. A través de varios proyectos, el uso de espacios no convencionales (el parque, la esquina, un árbol, el circuito trolebús, casas comunales, canchas deportivas o la calle) trastocó la idea de la sala, el auditorio y la galería. Las centralidad dejó de ser el lugar único de producción artística, frente a la cual aparecieron los barrios y la comunidad, como espacios para legitimar las manifestaciones artísticas contemporáneas relacionadas con referentes y actores culturales populares. Un imaginario del Sur, entonces, se empieza a posicionar: Festival del Sur, Al Sur del Cielo, al zur-ich, Alternativa Sur etc. Como se mencionó anteriormente, una de las particularidades de esta producción, fue su capacidad de ver el arte no solo como contenedor estético y formal, sino como un vehículo de disputa política. Esta conjunción, y el accionar como un frente, posiciona un imaginario del Sur en el campo de las artes.
7. Elementos como política y gestión comunitaria, prácticas artísticas comunitarias intensificadas desde el Sur, trastocan esa ciudad de orden, centralista y blanqueada. Visibilizando otras caras y colores, que dicen de una ciudad mestiza, gris, ex obrera, creativa, conflictiva, política. Con una riqueza cultural, de propuestas escondidas y aplacadas por la visiones hegemónicas del arte y la cultura. La RCS, insta desde sus prácticas conjuntas y

colaborativas, a otros actores a mantener un circuito de discusión, construcción política, cultural; y, a conformar otros espacios de encuentro: Asamblea permanente de los valles Nor orientales de Quito (Tumbaco), La Asamblea Permanente de la culturas en la ABS de Quito, el Centro Cultural Taguajiri de Nanegalito.

BIBLIOGRAFÍA

- Achig, Lucas. *El Proceso urbano de Quito: ensayo de interpretación*. Quito: Ciudad. C.A.E, 1983.
- Aguirre, Francisco. «Centro Cultural del Sur.» *Difusión Cultural No.5. Banco Central del Ecuador*, 1987: 70-74.
- Arte Actual. *I Enucentro Iberoamericano de arte, trabajo y economía*. memoria, Quito: FLACSO, 2012, 10-13.
- Aslalema., Christian., entrevista de Gabriela Moncayo. *Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Christian Aslalema* Quito, (2012).
- Bautista., Bolivar., entrevista de Gabriela Moncayo. *Taller de investigación teatral* Quito, (2012).
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Quito: Rayuela Editores, 2010.
- Borja, Raúl. *Los movimientos sociales en los 80 y 90. La incidencia de las ONG, la Izquierda y la Iglesia*. Quito: Centros de Investigaciones Ciudad, 2011.
- Calvopiña., Oscar., entrevista de Gabriela Moncayo. *Nueva Esperanza Juvenil*. Quito, (2012).
- Camnitzer, Luis. «Procesos creativos y pensamiento artístico.» *Erratas*, 2011: 218-228.
- Canclini García, N., & Moneta, C. J. C. «Las industrias culturales en la integración latinoamericana. México.» 1999. <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/31722>.
- Carrión, Fernando. *Quito crisis y política urbana*. Quito: El Conejo, 1987.
- Carrión, Nancy. «Quito Shopping .» *La Pepa*, 2005: 5.
- Carrión., Fernando. *Quito crisis y política urbana*. Quito: El Conejo, 1987.
- Castro., Cristian, entrevista de Samuel Tituaña. *Movimiento rockero Al Sur del Cielo* Quito, (10 de 6 de 2009).
- Chanatasig, José, entrevista de Samuel Tituaña. *Escuela Andina Amauta* (Junio de 2015).
- Chicaiza., Carlos., entrevista de Gabriela Moncayo. *Taller de arte la playa*. (2012).
- CONADE/GTZ. «ACTORES Y POLITICAS EN LA CULTURA DEL ECUADOR en: Cultura, sociedad y crisis. La cultura en el Ecuador de las próximas dos décadas.» *Ecuador Siglo XXI*, 1992.
- Dagnino, Evelina. *La política cultural de la ciudadanía, la democracia y el estado, en: Política cultural y cultura política*. Bogotá: Taurus Icanh pensamiento, 2001.

- De Certeau, Michael. *La Invención de lo Cotidiano*. Mexico, D.F. : Universidad Iberoamericana. A.C., 1996.
- Elgera, P. «Pedagogías para la práctica social: notas de materiales y técnicas para el arte social.» *Erratas*, 2011: 64-83.
- Encuentro de Arte y Comunidad al zur-ich . « II Encuentro de Arte Urbano al zur-ich .» *Catálogo*. Quito, 2004.
- Encuentro, de Arte y Comunidad "Al zur-ich". *arte urbano sur 2005*. 24 de junio de 2015. arturbanosur.blogspot.com (último acceso: 1 de junio de 2015).
- Escobar, Arturo, y Sonia & Dagnino, Evelina Alvarez. *Introducción: lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos. Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogota: Taurus, 2001.
- Espinosa, Manuel. *Los mestizos ecuatorianos*. Quito: Tramasocial, 2000.
- Espinosa., Manuel. *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito*. Quito: Abya Yaya, 2003.
- Fondo de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador. «Centro Cultural del Sur.» *Difusión Banco Central del Ecuador*, 1987.
- Gondard, P., & Mazurek, H. «30 AÑOS DE REFORMA AGRARIA Y COLONIZACION EN EL ECUADOR (1964-1994): dinámicas espaciales.» 2001. http://app.sni.gob.ec/sni-link/sni/RESPALDOS/RESAPALDOS%20DISCO%20EX/R_COMPAS/FVALDEZ/Leyes%20y%20Normas/Proyectos/ley%20de%20tierras/recursos/1278018242.Gondard_PierreMazurekHubert30anosreformaagraria.pdf.
- Gramsci, A. «Gramsci, A. (1980). Análisis de las situaciones. Relaciones de fuerzas. Nueva Antropología. .» *Revista de Ciencias Sociales*, (15), 7-18. 1980. https://scholar.google.com.ec/scholar?q=Gramsci+1980&btnG=&hl=es&as_sdt=0%2C5
- Guerrero, Patricio. *La cultura: estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala, 2002.
- Guerrero., Roberto., entrevista de Gabriela Moncayo. *Corp. Tiempo Social* Quito, (2012).
- Guzmán, Patricio, entrevista de Samuel Tituaña. *Conformación, trayectoria y aportes culturales* (mayo de 2015).
- Guzmán., Patricio., entrevista de Samuel Tituaña. *Festival del Sur* Quito, (2015).
- INEC. «censo-de-poblacion-y-vivienda.» 03 de 10 de 1990. <http://www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda/> (último acceso: septiembre de 2015).
- Lozada., Anthony., entrevista de Gabriela Moncayo. *Avi estudio* Quito, (2012).

- Mayorga, Edwar, entrevista de Samuel Tituaña. *Departamento de Cultura y deportes* Quito, (octubre de 2015).
- Melo, Patricio. Vásquez., Teresa. Medina, Galo. *Diagnostico de prácticas y demandas culturales del distrito zonal sur*. Escrito, Quito: DMQ, Dirección General de Educación y Cultura.Unidad de Planificación Estudios y Proyectos, 1995.
- Melo., Patricio, y Teresa & Medina, Galo Vásquez. *Diagnóstico de prácticas y demandas culturales del distrito zonal sur*. Escrito, Quito: DMQ, Dirección General de Educación y Cultura.Unidad de Planificación Estudios y Proyectos, 1995.
- Moncayo, Gabriela. *Taller de Comunicación Popular*. Quito: Archivos Red Cultural del Sur y Entrevista a Marcelo Rodríguez. , 2012.
- Moreira., Dario. «El desarrollo cultural y la política cultura, Las políticas culturales.» *Cultura Revista del Banco Central del Ecuador, Vol VI, Número 18 b*, 1985: 475-488.
- ORDOÑEZ JIMENEZ, M. D. C., ORDOÑEZ JIMENEZ, M. D. C., PUCHA HUACA, J. P., & PUCHA HUACA, J. P. «Análisis e incidencia de la migración y su espacio en los medios de comunicación radial de la ciudad de Loja, durante el periodo 2007-2008 .» (*Doctoral dissertation*). 2009.
<http://dspace.unl.edu.ec/jspui/bitstream/123456789/3045/1/ORDO%C3%91EZ%20MERY%20-%20PUCHA%20JUANA.pdf>.
- Pazmiño., Daniel., entrevista de Gabriela Moncayo. *Debora Expresiones Juveniles* Quito, (2012).
- Ponce, Xavier. *Cultura, Sociedad y Crisis. La cultura en el Ecuador de las proxima dos décadas*. Quito: Libreria Cuno, 1992.
- Pratt, Mary Louise. *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*. Conferencia, Washington, D.C: Banco Interamericano de Desarrollo, 1996.
- Puente, Eduardo. *El estado y la interculturalidad en el Ecuador*. Quito: Abya Yala, 2005.
- Rama, Á. «La Ciudad Letrada/The literacy city (Vol. 502). .» *Ediciones del Norte*. 1984.
https://scholar.google.com.ec/scholar?q=Ciudad+letrada&btnG=&hl=es&as_sdt=0%2C5.
- Ramos., Teresa., entrevista de Samuel Tituaña. *Centro Cultural Umacantao* (2015).
- Red Cultural del Sur. «Acta de la Asamblea Constituyente de la RCS.» Acta, Quito, 2009.
- Red Cultural del Sur. «Documentos originarios.» Teorico, Quito, 1997.
- Red Cultural del Sur. «Documentos originarios.» Teorico, Quito, 1997.
- Red Cultural del Sur. «Plan del desarrollo cultural del Sur 1998 -2008.» Técnico, Quito, 1997.

- Richard, Nelly. *Fracturas de la Memoria, Arte y pensamiento crítico*. Tucuman: Siglo Veintiuno editores, 2007.
- Rodriguez., P, entrevista de Samuel Tituaña. *Aporte del movimiento rockero Al Sur del Cielo* (junio de 2015).
- Ruiz., M. «Se abre espacios al Sur de Quito.» *Hoy*, enero de 1998.
- Sefla., Patricio., entrevista de Gabriela Montalvo. *Daquilema Colectivo Cultural*. Quito, (2012).
- Simbaña, Freddy, entrevista de Samuel Tituaña. *Corporación Machangarilla y políticas culturales* (mayo de 2015).
- Simbaña., Freddy., entrevista de Samuel Tituaña. *Corp. Machangarilla* Quito, (Julio de 2015).
- Tituaña, Samuel. «Entrevista a Cristian Castro parte del Movimiento Rockero Al Sur del Cielo.» Quito, 2009.
- Tituaña., Samuel. «Procesos locales.» En *Cultura y Transformación Social*, de María Troya, 117. Quito: OEI, 2010.
- Ullauri, Nelson, entrevista de Samuel Tituaña. *Conformación Centro Cultural del Sur* (mayo de 2015).
- Ullauri., Nelson. «Red Cultural Sur.» Técnico, Quito, 2005.
- UNESCO. *Declaración de México sobre las políticas culturales*. 6 de 8 de 1982.
http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf (último acceso: abril de 2015).
- . *sobre las Políticas, D. D. M. Culturales*. . 1982.
https://scholar.google.com.ec/scholar?q=DECLARACI%C3%93N+DE+M%C3%89XICO+SOBRE+LAS+POL%C3%8DTICAS+CULTURALES+Conferencia+mundial+sobre+las+pol%C3%ADticas+culturales+M%C3%A9xico+D.F.%2C+26+de+julio+-+6+de+agosto+de+1982&btnG=&hl=es&as_sdt=0%2C5 (último acceso: abril de 2015).
- Vich, Víctor y Cortés, Guillermo. *Políticas culturales, Ensayos Críticos, Gestionar riesgos: agencia y maniobra en la política cultural*, . Lima : IEP Ediciones, 2006.
- Viera., Rodrigo., entrevista de Samuel Tituaña. *Kespues arte contemporaneo* Quito, (2015).
- Vizueté., Carlos, entrevista de Gabriela Moncayo. *Alquimia Teatro* Quito, (2012).
- Walsh, Catherine. *(De) Construir la interculturalidad, Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador*. Quito , s.f.
- Walsh, Catherine., *INTERCULTURALIDAD, ESTADO, SOCIEDAD, LUCHAS (DE) COLONIALES DE NUESTRA ÉPOCA* . Quito : EDICIONES ABYA-YALA., 2009.

Yugcha, Rosendo, entrevista de Samuel Tituaña. *Centro Cultural Pacha Callari. Conformación, trayectoria y aporte culturales*. (mayo de 2015).

Yugcha., Rosendo, entrevista de Samuel Tituaña. *Centro Cultural Pacha Callari*. Quito: Centro Cultural Pacha Callari, (2015).

Zubiría, Sergio. Trujillo, Ignacio. Tabares Marta. *Conceptos básicos de la administración y gestión cultural*. OEI, 1998.

zur-ich, al. *arte urbano sur*. junio de 2006. <http://arturbanosur.blogspot.com/> (último acceso: septiembre de 2015).

ANEXOS

ANEXO NO. 1: Panorámica del Sur-occidente de Quito / Fotografía: Christian Vicente Colectivo C3 2015 y RCS.



ANEXO NO. 2: Procesos iniciales para la conformación del Centro Cultural del Sur y la Red Cultural del Sur



Participantes del Seminario-Taller que se llevó a cabo hace pocos días.

Un Plan de desarrollo que concierne a todos

Con un poco de nuestro tiempo, que dediquemos a este objetivo plural, se lo cumplirá. El papel de la actividad cultural es un deber colectivo.

El sector Sur del Distrito Metropolitano de Quito aglutina a grupos humanos de diversa procedencia. Esta variedad constituye una riqueza importantísima en cuanto al aporte que, cada uno de los grupos o individuos, puede realizar a favor de la comunidad entera.

El Centro Cultural, tomando en cuenta el aspecto mencionado, ha planificado un Primer Plan de Desarrollo Cultural del Sur, con la finalidad de conocer la realidad social y de apoyar la creación de organismos culturales en la población. Todo esto conducirá a un mayor desarrollo local, que contribuirá, indudablemente, al progreso de toda la comunidad.

El Plan contempla una visión de Cultura desde una posición muy amplia. "La Cultura se concibe como la actividad en la que todos los hombres piensan, se integran y participan socialmente. No es solo el patrimonio de conocimientos y creaciones de los científicos y artistas. La Cultura es la creación, por parte de los diversos grupos humanos, de un sistema de vida que les permita relacionarse de la mejor manera con su medio social y natural".

La labor recién comienza. El camino por seguir es duro y largo. Sin embargo la tarea nos concierne a todos. Con un poco de nuestro tiempo, que dediquemos a este objetivo plural, se lo cumplirá. El papel de la actividad cultural es un deber colectivo.

CULTURA **Últimas Noticias** Lunes 12 de enero de 1998

Cultura es prioridad

La comunidad del sur de Quito ve con buenos ojos el proyecto cultural para los próximos años. La concertación de todos los actores sociales es la base para el desarrollo de este proyecto.



Nelson Ullauri es el coordinador del proyecto cultural para los barrios del sur.

A necesidad de fomentar la cultura en los barrios del sur de la capital se torna una prioridad para la Asociación de los Barrios del Sur, que organizó un taller para diseñar un primer plan de desarrollo cultural del sur de 1998 al 2008.

Los actores sociales del sur, como delegados de los comités y ligas barriales, comités promotoras, grupos juveniles, artistas y artesanos, delegados de planteles educativos, de instituciones como la Casa de la Cultura, entre otros, asistieron al encuentro de dos días, para hablar sobre la percepción que se tiene de la zona y qué ha hecho falta para que no se genere actividad cultural.

Un primer diagnóstico determinó que no se ha hecho una planificación cultural, porque los organismos pertinentes no han definido políticas afines. A esto se suma que no hay líderes capacitados para fomentar la cultura y la situación económica del sur, que ha marcado una indiferencia en este campo. Así lo explica el coordinador del proyecto, Nelson Ullauri, quien añadió la misión y visión que se tiene para el desarrollo cultural.

"La comunidad sueña con un desarrollo integral de sus pobladores, con un espíritu de progreso, solidaridad y de compromiso, porque esto no puede hacerlo sola la asociación sino con la ayuda de la sociedad civil y la empresa privada. Aquí hay niveles de organización que hay que optimarlos con una estrategia de concertación con todos los actores sociales. El primer paso se ha dado", señaló.

Este gran proyecto apunta hacia un centro cultural que abastezca y satisfaga a toda la población del sur, sea con una biblioteca, salas de teatro, talleres artísticos para la formación de la gente, que genere festivales de música, danza, teatro, exposiciones de pintura, etc.

"Es importante incentivar los valores artísticos para contribuir en la disminución del alcoholismo, drogadicción, violencia. Sobre esta base, los líderes tendrán una visión y misión más clara de su sector, para operar acorde con las necesidades del mismo".

Un estudio breve del área de investigación de la asociación determinó que un buen número de artistas vive en el sur, pero sus actividades las desempeñan en el norte y su producción no se genera en el sur, tampoco han generado labor cultural aquí.

Los artistas pueden dirigir los talleres artísticos o participar con los planteles educativos. Los contactos no son en vano. La Espada de Madera presentará funciones desde enero en el teatro de la asociación, en febrero lo hará la Rana Sabia y así otros grupos de teatro.

El grupo de danza Pacari también intervendrá, así como el artista plástico Gonzalo Meneses y el grupo Arte Sin Fronteras. Aún está por definirse la programación para este año.

La Casa de la Cultura demostró su interés y su colaboración. Al menos, un delegado acudió al taller no así de la Administración Sur del cabildo, que no delegó a nadie.

"El proyecto es integral, donde debe participar la comunidad para que se vuelva corresponsable con la causa así como la empresa privada", concluyó el coordinador del proyecto.

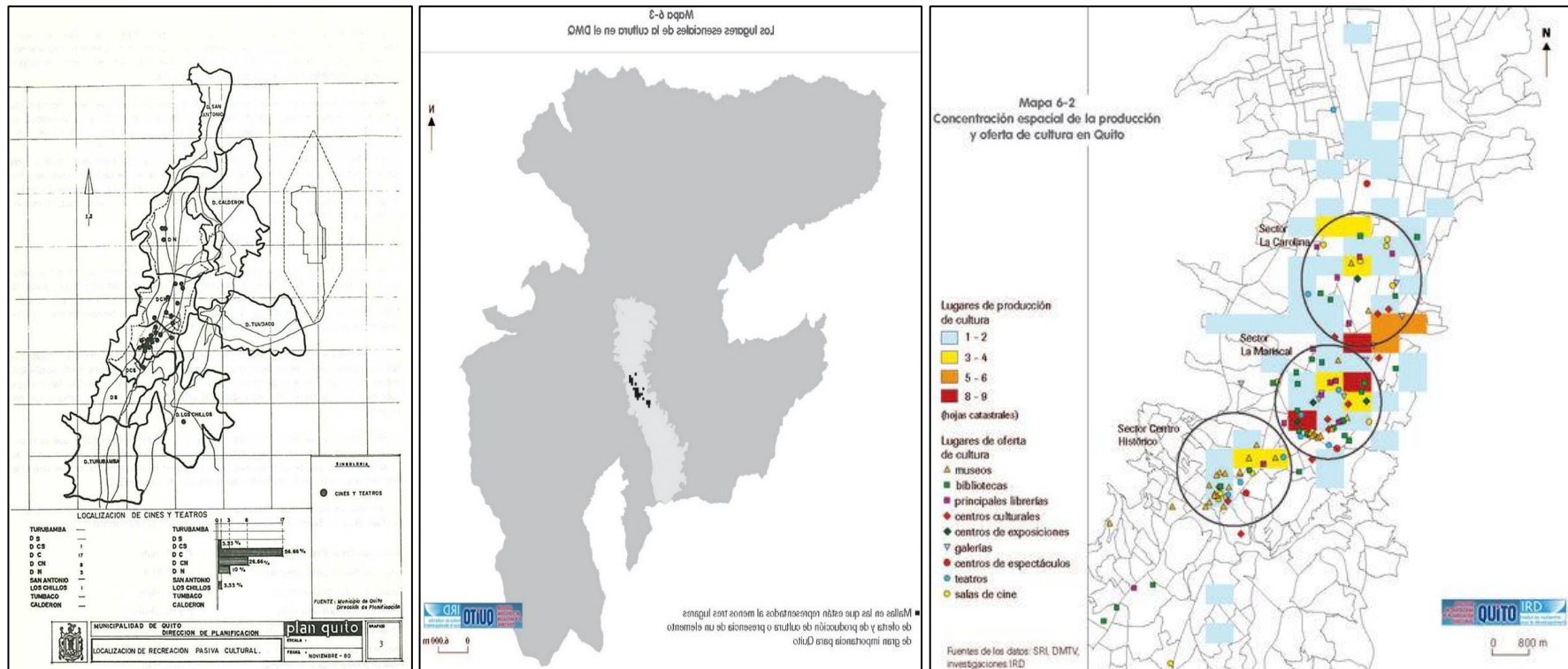
Periódico ciudad sur.

Fotografía tomada del Periódico Ciudad Sur, Quito, marzo de 1998. Sección Cultura Popular. Página 10. Promoción Cultural. Archivo RCS 2012.

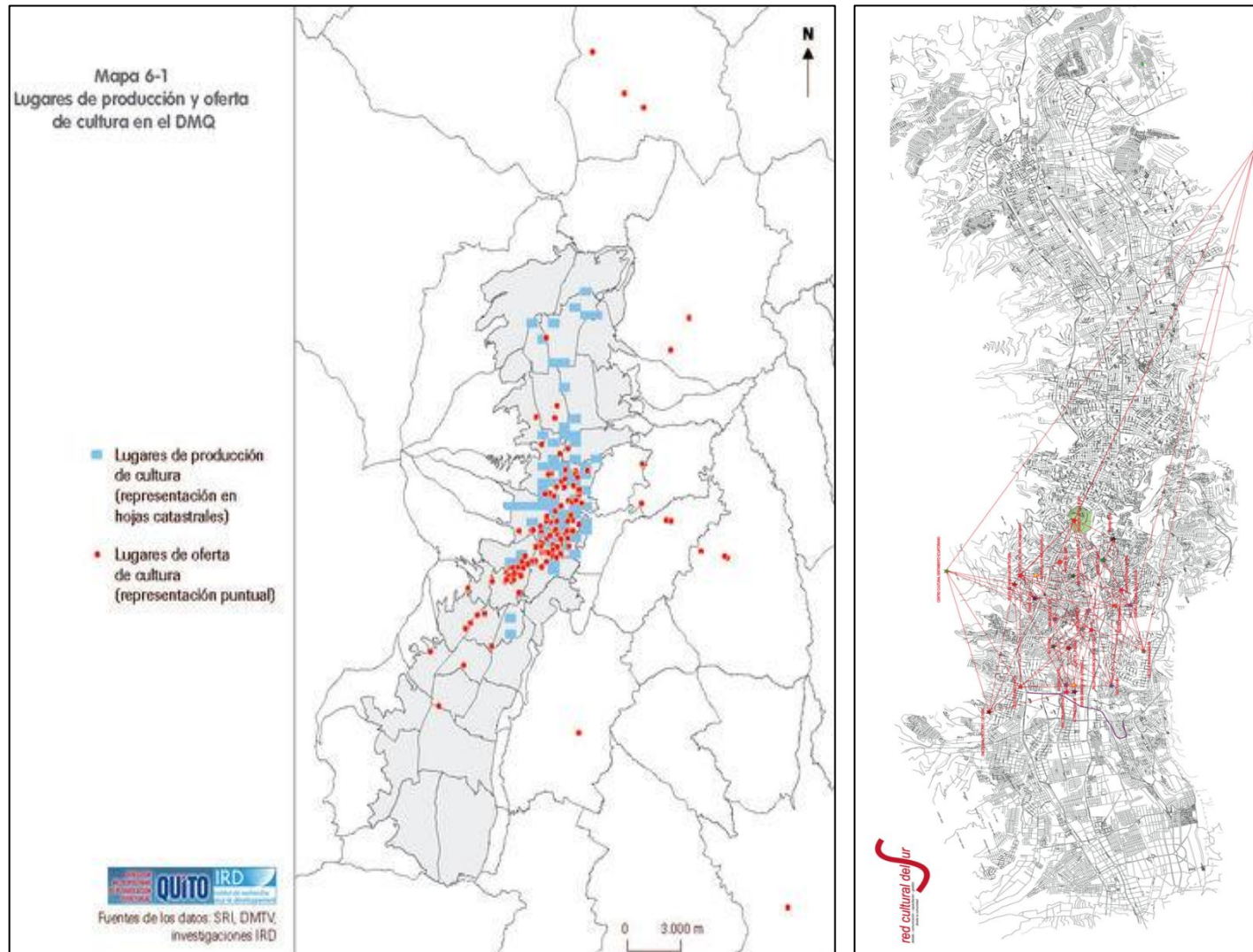
Nelson Ullauri gestor y coordinador proyecto cultural para los barrios del sur

Fotografía tomada del periódico Últimas noticias. Quito 12 de enero de 1998. Archivo Red Cultural del Sur.

ANEXO NO. 3: Los anexos del 5 al 8 muestran desde 1980 la concentración de la oferta cultural en un sector específico de la ciudad frente a la oferta generada por las organizaciones culturales del sur. Plan Quito esquema director. Esquema cines y teatros DMQ. Marzo 1984 (izq.) Lugares esenciales de la cultura DMQ. 2001(c y der). Tomado de:
http://sthv.quito.gob.ec/spirales/9_mapas_tematicos/9_6_patrimonio_y_cultura/9_6_2_2.html

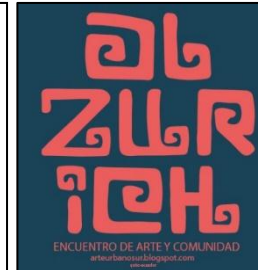


ANEXO NO. 4: Lugares de producción y oferta cultural pública 2001 y comunitaria 1997-2007. Tomado de:
<http://www.zonu.com/fullsize/2011-10-27-14700/Produccion-y-oferta-de-cultura-en-el-Distrito-Metropolitano-de-Quito-2001.html> y archivo RCS



ANEXO NO. 5: Algunas imágenes de las organizaciones temporales y permanentes en el proceso.
 Archivo de la RCS y del blog: redculturalsur.blogspot.com





ANEXO NO. 6: Afiches promocionales de algunas organizaciones temporales o permanentes del proceso de la RCS. Imágenes tomadas del archivo de la RCS.



